

PRINTS ROOM

ART

Formerly EUROPEAN ART THIS MONTH

CALIFORNIA
FEB 17 1959
STATE LIBRARY

CONTENTS

Notes on the Guggenheim Exhibition, Pollock and Miró
by William Rubin

**Quelques sculpteurs; Kalinowski, Kolos-Vary, Serpan,
Hamaguchi, Dubuffet,** par Georges Limbour

Byzantine Art, Pollock, Masson, 17 Americans, and Paolozzi
by Lawrence Alloway

Egon Schiele, von Professor Otto Benesch

Präkolumbisch, Dada, Bissier, Platscheck, Friedrich Bayl

Roel d'Haese, par le Vicomte Philippe d'Arschot

Leoncillo, Minguzzi, Ca' Pesaro, Fautrier, Modigliani
di Giuseppe Marchiori

Auction Results

Book List

International Exhibition Calendar

and 36 pages of illustrations

Volume II, Nos. 9/10

A Double Number

I
N
T
E
R
N
A
T
I
O
N
A
L



Galerie Louis Carré

Exposition Gilioli 1958

Louis Carré & Co., Paris VIII

10, avenue de Messine

Delaunay	Duchamp-Villon	Dufy	Klee
Laurens	Léger	Maillol	Pougny
Bazaine	Borès	Gilioli	Glarner
Gromaire	Hartung	Kupka	Lanskoy
Picasso	Rouault	Soulages	Villon

Louis Carré & Co., Inc. New York



PRE-COLUMBIAN ART STOLPER GALLERIES

1706 North Orange Grove Avenue
Los Angeles 46, California • Oldfield 6-4399

Aztec • Toltec • Huastec • Maya • Mixtec • Totonaca
Collima • Jalisco • Paracas Cavernas • Chimú • Chumash

GALERIE ARIEL 1, avenue de Messine, Paris 8e Car 13-19

Leger . Picasso . de Staël

BITRAN DOUCET DUTHOO GILLET GOETZ MARYAN POUCHET
BISSIERE HARTUNG MANESSIER POLIAKOFF SINGIER TAL COAT
VIEIRA DA SILVA Sculptures d'ANTHOON

du 20 Janvier au 15 Février


Goetz

peintures et pastels récents

Galleria Schneider Roma


Works by Afro Buggiani Cagli Cervelli Cinello Cristiano
Hadzi Manlio Matta Mirko Pagliacci Scialoja
Director: Dr. Robert E. Schneider

Rampa Mignanelli, 10



INTERESTED
to buy
high quality
**AFRICAN
SCULPTURES**

segy gallery
708 Lexington Ave., new york



**AARON FURMAN
GALLERY**
*Pre-Columbian
and African Art*

46 East 80 Street . . . New York 21



**PRE-COLUMBIAN ART
MODERN FRENCH PAINTINGS**

STENDAHL GALLERIES

(Established 1911)

7055-65 Hillside Avenue
LOS ANGELES, CALIFORNIA
NEW YORK: 11 East 68th Street

*Standing Woman
5 1/2" high
Solid Painted Clay
Archaic Style
Tlatilco, Mexico, D. F.*

GALERIE CESA ATRIUM

Zürich 1, Spiegelgasse 11, Tel. 32 93 32

**EXHIBITION OF INTERPLANETARY
PAINTINGS: H. Loewenthal**

**PERMANENT EXHIBITION OF
EXCLUSIVE ART**

EAST ASIATICA

*Founder Figure.
cast iron, 110 cm h.,
China, Chan-sect*





reg butler

sculpture & drawings

february 1959

PIERRE MATISSE
GALLERY

41 e. 57

new york

Hanover Gallery

32a St. George St, London W1.

15 January - 15 February

ADRIAN HEATH

recent paintings

REICHEL

watercolours 1928-1958

until December 31

PAOLOZZI

GALERIE DENISE RENE

124, rue La Boétie

PARIS 8e

Ely 93-17

ARP BLOC DEYROLLE HERBIN

MORTENSEN SCHOFFER SEUPHOR

VASARELY

AGAM S. DELAUNAY FRUHTRUNK

MARINO DI TEANA RIS SOTO

TINGUELY

PAUL FACCHETTI

17, rue de Lille Paris 7 Tél. Littré 7169



Encre de Chine de Laubiès, 1958

ACHT, BEAUFORD-DELANEY
GAITIS, LATASTER
LAUBIÈS, KEMENY, SIMA
WOLS

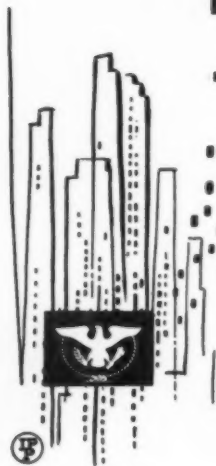
Step aboard...



...and you're back home!

Right here in Europe, you're nearer home than you think. When your vacation's over, you can find yourself back in familiar American surroundings even before you leave the shores of France - just by stepping over the fifty feet of gangplank on to the famed "United States" or her running mate, the "America".

However much you've enjoyed your stay in Europe, you'll appreciate rediscovering all the things that mean "home" to you aboard these fine, modern ships; and you'll appreciate, too, the superb comfort, wonderful meals, first-class service and unrivalled facilities for fun and relaxation that United States Lines offer their passengers.



Regular freight services between France and the U. S. A. by ultra-modern cargo vessels specially equipped for transporting valuables and works of art

See your Travel
or freight Agent or

United States Lines

Paris office: 10, rue Auber - Tél. OPÉra 89-80

G A L E R I E A P O L L I N A I R E

M I L A N

via Brera 4 tel. 86 28 21

M A I T R E S D ' A U J O U R D ' H U I

F A U T R I E R

en exclusivité pour l'Italie



La Galerie Apollinaire présente:

„30 ans de peinture informel“ de FAUTRIER

Milan: Galerie Apollinaire (nov. dec.)

Rome: Galerie l'Attico (janvier)

Bologne: Galerie La Loggia (février)

Turin: Galerie „Notizie“ (mars)

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

253, rue Saint Honoré — Paris 1 — Téléphone Opéra 32-29

Swiss Agent: Interart A.G. — Nüscherstrasse 31 — Zürich — Tél. 25 17 48

Modern European Masters

Agents for: **MATHIEU**
 GUIETTE, MORENI
 COMPARD, A. & G. POMODORO

GALERIE HELIOS ART

208, av. Fr. Roosevelt, Bruxelles

Téléphone 72.09.79

GALERIE D'ART LATIN

Karlavägen, 58, Stockholm

Téléphone 60.29.00

TAPISSERIES CONTEMPORAINES D'AUBUSSON

ASSOCIATION des PEINTRES CARTONNIERS DE TAPISSERIE

LA DEMEURE

30, rue Cambacères PARIS • 8e • ANJ. 37.61

SAMUEL M. KOOTZ GALLERY

1018 madison avenue new york 21 cable: galkootz newyork

**Modern Paintings and Sculptures by Leading
American and French Artists**

GALERIE DE FRANCE

3, Faubourg St.-Honoré, Paris

ART CONTEMPORAIN

HARTUNG

LE MOAL

MAGNELLI

MANESSIER

MUSIC

B. NICHOLSON

PIGNON

PRASSINOS

SINGIER

SOULAGES

TAMAYO

ZAO WOU KI

ALECHINSKY

BERGMAN

DEYROLLE

GILLET

LEVEE

MARYAN

CONSAGRA

COULENTIANOS

GONZALEZ

JACOBSEN

MASTROIANNI

ROBERT MÜLLER

DECEMBRE

HARTUNG

PASTELS

JANVIER

GONZALEZ

SCULPTURES



howard wise gallery of present day painting
11322 euclid avenue cleveland 6 ohio

WINTER EXHIBITIONS 1959

- 18 PAINTERS OF THE 1958
PITTSBURGH INTERNATIONAL
- THE GRAPHICS OF PIERRE SOULAGES
- RECENT ACCESSIONS
- WOODCUTS BY ERNEST deSOTO
AND ELINE McKNIGHT
- SELECTIONS FROM THE WHITNEY
ANNUAL
- WOODCUTS BY ADJA YUNKERS

We are in the market to add to
our extensive Stock of Fine
Paintings. We are interested
in purchasing examples of
18th, 19th and 20th
Century American and
French Schools and Old
Masters.

We offer our wide experience
in handling Estate matters
for either the sale of
individual paintings or
entire Collections.



**HIRSCHL & ADLER
Galleries inc.**

21 East 67th Street
New York 21, N. Y.

MELTZER GALLERY

38 West 57th Street

New York

paintings sculpture drawings prints

AMERICANS & EUROPEANS

JANKEL ADLER (Estate), ALVA, H. A. BERTRAND, BUNCE,
BOTHWELL, RHYS CAPARN, DAMIANOVICH, NANGERONI,
KILEY, KAY CHRISTENSEN, P. R. GAUGUIN, LONDON,
GEKIERE, NESCH, SCHAAR, VERBRUGGHE, and others

GALLERIA D'ARTE DEL NAVIGLIO

Dir. CARLO CARDAZZO

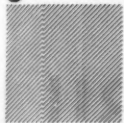
Via Manzoni, 45 - Milan - Tel. 661 538

CAPOGROSSI - DUBUFFET - FAUTRIER
FONTANA - GENTILINI - POLIAKOFF
SCANAVINO

Galleria del Cavallino
San Marco, 1820-Venise
Tel. 20 528

Galleria Selecta
Via di Propaganda, 2-ROME
Tel. 684 781

galleria



BLU

MILAN - via Andegari 12

AGENT pour

BURRI

january and february 1959

100 paintings of

b e n n i c h o l s o n

galerie charles lienhard

steinwiesstrasse 26 zürich 7 tel. 051 471870

Illustrated catalogue: Size 30x24 cm
36pp., 13 colour reproductions, 17 monochrome reproductions
U.K. 12 s., U.S. \$ 2.—, DM 6.—, Fr. S. 6.—, Fr. B. 60.—

GALERIE D'ART MODERNE

Marie-Suzanne Félgel

BASLE SWITZERLAND

5 Aeschengraben Tel. (061) 34 01 46

ARP

PICASSO

MARINI

VIEIRA DA SILVA

SINGIER

ACHT

BOTT

CHADWICK

KLEE

POLIAKOFF

MATHIEU

KOLOS-VARY

HARTUNG

BODMER

FEDIER

SAM FRANCIS

GALERIE SUZANNE BOLLAG ZÜRICH

Limmatquai 116

MAX BILL

on his 50th birthday

Unknown pictures of 1928 and 1958
and sculptures of various periods

till January 23, 1959

ARTHUR TOOTH & SONS LTD

Established 1842

Specialists in paintings by

CANALETTO · GUARDI · GAINSBOROUGH · CONSTABLE · COROT
THE IMPRESSIONISTS · POST-IMPRESSIONISTS · XXTH CENTURY MASTERS
BUFFET · CLAVÉ · PIGNON · CIVET · VENARD · de STAEL · BORDUAS · JENKINS

EXHIBITION

ACTUALITIES

Contemporary watercolours and gouaches

including work by

APPEL · DAVIE · DUBUFFET · FRANCIS · JORN
MATHIEU · MICHAUX · RIOPELLE · WOLS

20th January - 14th February 1959

31 BRUTON STREET · LONDON · W1

Mayfair 2920

Cables: INVOCATION, London

GIMPEL FILS

50 South Molton Street

May: 3720

LONDON, W. 1.

Works by:

K. Armitage
S. Blow
L. Chadwick
A. Davie
S. Francis
W. Gear
D. Hamilton-Fraser
H. Hartung

B. Hepworth
L. Le Brocquy
P. Lanyon
J. Levee
B. Meadows
H. Moore
Ben Nicholson
J. P. Riopelle
P. Soulages



WORLD HOUSE GALLERIES NEW YORK

HERBERT MAYER, Director

J. B. NEUMANN, Consultant

BERNARD REDER

Recent Sculpture
through Feb. 21

FRENCH MASTERS

19th and 20th century
February 25 - March 28, 1959

Representative works by BRANCUSI, GATCH, GAUGUIN, KLEE, MANZU,
MORANDI, NOLDE, and leading international young artists

WORLD HOUSE GALLERIES

987 Madison Avenue

NEW YORK 21

Galerie Arnaud

34, rue du Four - Paris 6e - Littré 4026

PIERRE FICHET

8 Janvier - 3 Février

En permanence:

Barré - Huguette A. Bertrand - Carrade
Coppel - Downing - Feito - Fichet - Gauthier
Guitet - Koenig - Panafieu - Flavio S.
Tanaka sculptures de Marta Pan

CONTEMPORARY MASTERS
YOUNG PAINTERS

LA BOUTIQUE D'ART

NEGRESKO, 1, rue de Rivoli,

NICE, FRANCE

tel.: 839-51

PERLS GALLERIES **1016 MADISON AVE., NEW YORK 21**

BRAQUE - CHAGALL - DUFY - GRIS - LEGER
MIRO - MODIGLIANI - PASCIN - PICASSO - ROUAULT
SOUTINE - UTRILLO - VLAMINCK bought and sold

GALERIE LOUISE LEIRIS

47, rue de Monceau - PARIS 8e - Lab. 57-35

A. BEAUDIN

JUAN GRIS

E. de KERMADEC

KLEE

ELIE LASCAUX

HENRI LAURENS

FERNAND LEGER

MANOLO

ANDRÉ MASSON

PICASSO

SUZANNE ROGER

ROUVRE

tous les jours ouvrables, sauf le lundi, de 10 à 12 et de 14.30 à 18 h.

PRIMITIVE ARTS

CHARLES RATTON

14 rue de Marignan - Paris 8e, Ely. 58-21

KUNSTGEWERBEMUSEUM ZÜRICH

Housing Information Centre

Permanent exhibition of furniture and household equipment

Tapestries woven by Egyptian children

Exhibition organised by the Kunstgewerbemuseum at the
Helmhaus, Zurich

January/February

For further information about forthcoming exhibitions and publications apply
to Kunstgewerbemuseum, Ausstellungsstrasse 60, Zurich 5, Switzerland

iris clert

3, rue des Beaux-Arts, Dan 44-76

PARIS 6e

M. BOUSSAC

INSTANTS PETRIFIÉS

à partir du 5 décembre

BRO

à partir du 16 janvier

GALERIE STADLER

51, rue de Seine Paris 6e Dan. 91-10

décembre

I M A ï

février

SAURA

BERGGRUEN & CIE

70, rue de l'Université Paris 7

PICASSO KLEE CHAGALL
LÉGER KANDINSKY MIRO

Publishers of graphics by

SOULAGES · HARTUNG · HAMAGUCHI

SONDERBORG · REZVANI

DANIEL CORDIER

8, rue de Duras, PARIS (8e)

agent for

DUBUFFET

MATTA

MICHAUX

Sculptures of

CHADWICK

à Frankfurt, Taunusanlage 21

Jean DUBUFFET

„LOB DER ERDE“

jusqu'à fin janvier

Galleria La Tartaruga

Roma · Babuino 196 · Tel. 61611

works by: AFRO APPEL BROOKS

CONSAGRA DE KOONING

DONATI KLINE MAFAI

MARCA-RELLI OKADA

ROTHKO

PERILLI SCARPITTA

TWOMBLY

JAMES BROOKS

February

STABLE GALLERY

924 7th Ave. (at 58th St.) New York, N.Y. CI 6-3321

WILLARD GALLERY

23 WEST 56 · NEW YORK

TADASHI SATO

PAINTINGS JANUARY 6-31

DOROTHY DEHNER

SCULPTURE FEBRUARY 3-28

rose fried gallery new york

40 east 68 tel. regent 7-8622

january

VASARELY

recent oil panitings

february

ARNAL

D
E
C
E
M
B
E
R

SAM FRANCIS

PAINTINGS

32 EAST 69th ST., NY

FIRST
NEW YORK
EXHIBITION

DOMOTO

MATTHA JACKSON GALLERY

SIDNEY JANIS GALLERY

Representing the American Artists:

ALBERS
DE KOONING
GORKY
GUSTON
KLINE
MOTHERWELL
POLLOCK
ROTHKO

15 EAST 57 - NEW YORK

BORGENICHT GALLERY, INC.

1018 MADISON AVENUE, NEW YORK

G. AJMONE	W. KAHN
AVERY	MORGAN
BASKIN	G. MOLLER
BOLOTOWSKY	NEGRI
CORBETT	OLSEN
CRAWFORD	PETERDI
DE RIVERA	F. ROTH
J. ERNST	SANTOMASO
GORDIN	WEINBERG
S. GREENE	R. J. WOLFF

GERMAN EXPRESSIONISTS



DALZELL
HATFIELD
GALLERIES

AMBASSADOR HOTEL • LOS ANGELES

MODERN ART
FRENCH - GERMAN
AMERICAN - ENGLISH

MATISSE
PICASSO
UTRILLO
BONNARD
ROUAULT
COURBET
LAUTREC
GAUGUIN
CASSATT

P
A
I
N
T
I
N
G
S

D
R
A
W
I
N
G
S

KOKOSCHKA
PECHSTEIN
FEININGER
PAUL KLEE
KANDINSKY
LEHMBRUCK
SCHLEMMER
E. BARLACH
L. CORINTH

MODIGLIANI
RAOUL DUFY
MONTICELLI
C. PISSARRO
M. VLAMINCK
KARL HOFER
M. BECKMANN
E. KIRCHNER
VON MAREES

S
C
U
L
P
T
U
R
E

GALERIE VAN DE LOO

München

Maximilianstraße 7

Tel. 29 44 28

CAVAEL

JORN

PLATSCHEK

REIGL

SERPAN

SONDERBORG

SCHUMACHER

CIMIOTTI

HAJEK

ALCOPLEY

DEPPE

DREBUSCH

MASUROVSKY

Lord's Gallery

19th & 20th Century Masters

Young British Artists

Permanently:

SCHWITTERS

26 Wellington Road · London N. W.8

PRImrose 4444

GALERIE BELLECHASSE

266, bd. St. Germain PARIS 7e Inv20-39

La vie du spectacle, vu par

HINKIS

à partir du 2 décembre 1958

et

petits formats d'artistes contemporains

Paintings by

HILTON

FROST

WYNTER

HERON

HILL

BELL

ADLER

YEATS

ZACK

METZINGER

Sculpture by

HILARY HERON

ELIZABETH FRINK

TREVOR BATES

The Waddington Galleries

2 CORK STREET

LONDON W.1

REgent 1719

catherine viviano

GALLERY

Americans and Europeans

AFRO
BECKMANN
BIROLI
BROWN (CARLYLE)
CREMONINI
DAVIE
FRANCESCONI
HILTON
LANYON
MINGUZZI
MIRKO
PERLIN
ROSENTHAL
SAGE (KAY)
SMITH (JACK)

42 EAST 57 NEW YORK

GALERIE JEANNE BUCHER

9ter, Boulevard du Montparnasse - PARIS 6e Ségni 64.32

HAJDU - BISSIERE

VIEIRA DA SILVA

TOBEY - DE STAEL

REICHEL - BERTHOLLE

BIALA - PAGAVA

BAUMEISTER

AGUAYO - FIORINI

CHELIMSKY - LOUTTRE

MOSER - NALLARD

LAURENS - LEGER

PICASSO - KANDINSKY

KLEE - PEVSNER

ART INTERNATIONAL

Formerly EUROPEAN ART THIS MONTH

Editor, James Fitzsimmons

Contributing Editors,

For Belgium, Ernest Goldschmidt

For Denmark, Steen Colding

For England, Lawrence Alloway

For France, Georges Limbour and Pierre Restany

For Germany, Friedrich Bayl

For Italy, Umbro Apollonio and Giuseppe Marchiori

For The United States, William S. Rubin

Published by James Fitzsimmons

at Spiegelgasse 11, Zurich, Switzerland

Vol. II December 1958 - January 1959 Nos. 9/10

Subscriptions \$7.50 or \$12.00 by airmail. \$19.50 for three years or \$33.00 by airmail. Lifetime subscription \$150.

European subscription rates for one year: 31.50 Swiss francs — 31.50 German marks — 4500 lire — 3600 French francs (payable par chèque postal) — 54 shillings.

For three years: 82 Swiss francs — 82 German marks — 10,850 lire — 9000 French francs — £6.15.0

Printed by Buchdruckerei Lienberger AG, Zurich

mod

Galerie 2
Max G. B.

works by

Adrian
Auberjona
A. Bauche
Emile Be
Derain
Dufy
Foujita
Gen Paul
Guilleum
Hofer
Jawienks
Kikoine
Kialing
Bruno Kr
Kremagn
Luce
Manessie
Mantra
Metzinge
Miró
Picabia
Rodin
Torroba
Utrillo
S. Vigny

by

El Greco
Lucas va
J. H. Flü
J. R. Mon

and by

Otto Bac
Boinay
Leon Bol
I. Burcha
Bushman
Jacques
Aja Iska
Kempter
R. Lehman
Léon Ma
Franz Me
W. Mülle
B. Pidouz
Schmidm
Soshana
Stehli
W. Sües
Urfer
Zeier

Headqua
schaft d
Regular
Annual

modern art centre

Galerie zu Predigern
Max G. Bollag, Expert

Predigerplatz 26
Zürich 1
Tel. 32 42 43

Telegrams: Modernartcentre

works by

Adrian
Auberjonois
A. Bauchant
Emile Bernard
Derain
Dufy
Foujita
Gen Paul
Guillaumin
Hofer
Jawlensky
Kikoine
Kissling
Bruno Krauskopf
Kremegne
Luce
Manessier
Mantra
Meltzinger
Miró
Picabia
Rodin
Torroba
Utrillo
S. Vigny

by

El Greco
Jasas van Valckenborch
J. H. Füssli
J. B. Monoyer

and by

Otto Bachmann
Boinay
Leon Bollag
I. Burchard
Bushman
Jacques Fuchs
Aja Iskander
Kempter
R. Lehmann
Léon Maillet
Franz Meyer
W. Müller
B. Pidoux
Schmidmeister
Soshana
Stehli
W. Sües
Urfer
Zeller

Headquarters of the Schweizerische Gesellschaft der Freunde von Kunstauktionen.
Regular auction sales. Catalogues printed.
Annual membership 12 Swiss frs.

PARKE-BERNET GALLERIES . Inc

NEW YORK

AMERICA'S
LEADING AUCTION
FIRM FOR

*Fine Art
and Literary
Property*

A following of important and wealthy collectors throughout the world has established the PARKE-BERNET GALLERIES as the leading firm of its kind in the United States for antique furniture, tapestries, rugs, silver, porcelains, paintings, sculptures, rare books, manuscripts and other art and literary property at auction.

Sales held weekly September to June.

If You Are a Potential Bidder our monthly Bulletin listing sales will be sent free on request.

If You Contemplate Selling
Information available through
correspondence.

PARKE-BERNET
GALLERIES . INC

980 MADISON AVE.
NEW YORK 21

LESLIE A. HYAM
President

LOUIS J. MARION
Executive Vice-President

ARTHUR SWANN
MARY VANDEGRIFT
Vice-Presidents

i 4 Soli

rassegna bimestrale d'arte attuale

diretta da:

Emanuele Micheli — Adriano Parisot

redazione di Venezia:

Emilio Vedova

Abbonam. annuo per l'Italia L. 2000

Abbonam. annuo per l'Estero L. 4000

Redazione:

Via C. Pamparato 17, Torino

sommario del n. V/4—5

Nuove tendenze dell'arte italiana, di Cesare Valdi; Les ardoises du peintre Raoul Ubac, par K. H. Goerres; Kimono Giapponese anima di un popolo, Message di S. A. I. La principessa Takamatsu; Erich Keller, di Franco Russoli; XXIX Biennale, di Adriano Parisot; La pittura non oggettiva nella Svizzera, di Iris Elles; L'Art du 21^e Siècle à Charleroi, par R. Dérondille; Nota su P. Sadun, di Giuseppe Marchiori; Il modello di Schönberg e l'opera Moderna, di H. H. Stuckenschmidt; Nuovo Museo di Arte Moderna a Rio, di Niomar Biffen-court Sodré.

NOTIZIE

ARTI FIGURATIVE

periodico d'informazione e di critica d'arte e d'architettura contemporanee, a cura di Elio Benoldi, Enrico Crispolti e Luciano Pisto

direzione e amministrazione: Via Carlo Alberto 16, Torino, tel. 46 668

abbonamento per un anno (6 numeri) Lit. 1600; estero Lit. 3000; un numero Lit. 300 (doppio Lit. 600)

HARRY'S BAR

FIRENZE Via Parione 50

*Try our Cannelloni, Tagliatelle Verde,
Shrimps with Rice à l'Harry's,
our Chicken Curry with Rice,
our Steaks, and our Apple Tart*

Or just come in for a drink

Restaurant-Rôtisserie

LINDENHOFKELLER

by the Lindenhof, on Pfalzgasse near Rennweg, Zurich

*Charcoal Grill Specialities, including Steaks
and Chicken*

Flambé Specialities

Viennese and Hungarian Dishes

First class wines

SUSSE FRÈRES

fondeurs
maison fondée en 1758

FONDERIE au SABLE FONDERIE à Cire Perdue

7, avenue Jeanne d'Arc, 7
Arcueil près PARIS - Seine
téléphone Alesia 59-09

L A F F O N T

expose

« Sortilèges de la Provence »

du 7 au 26 février 1959
chez BERNHEIM-JEUNE-DAUBERVILLE
27 av. Matignon et 83 Fg. St-Honoré, Paris 8

du 9 au 25 avril 1959:
chez PAUL VALLOTTON, s.a.
6 Grand Chêne, Lausanne (Suisse)

GALERIE du DRAGON

19, rue du Dragon - PARIS 6e - Litré 24-19

du 9 au 30 décembre

PHILLIP MARTIN

peintures

en permanence:

MATTA - SABY - ZAÑARTU - PEVERELLI
HIQUILY - HULTBERG - MASUROWSKI

SYNTHESE

66 Bd. Raspail Paris 6e

Lit. 47-32

LUC LATHION

du 20 février au 11 mars

NOTICE

Beginning with Volume III, Number 1

ART INTERNATIONAL

will have a new format, 24,5 x 34,5 cm,
which is exactly double the present size.

In addition each issue will have a
cover-large illustration, for the most part
original works by leading modern artists

made especially for us.

The first cover will be by Jean Dubuffet.

Le
by V

Ever
exhl
for
dire
ber
wer
No
tity
that
at l
luck
and
esta
age
of
art
now
wh
end
with
wor
see
rom
Was
the
art
vita
"sul
in t

Of
Enri
the
irre
bla
and
wh
pai
be
abl
tau
for
bec
and
tiè
sho

Letter from New York

by William Rubin

Everyone looked forward to the Guggenheim exhibition of its international prize-winners, for it was under the aegis of Guggenheim director James Johnson Sweeney that a number of the now best-known European painters were introduced to the New York art world. No new European artist of real power or identity has been seen here lately, and one hoped that Mr. Sweeney had another Soulages—or at least a Mathieu—up his sleeve. No such luck. The selections contained few surprises, and the best works were those of well-established painters. The canvases of Soulages and Riopelle were first-rate examples of the respective styles which these two artists have been exploiting for some years now, but by this very fact raise the question whether these painters are not facing a dead end. Compared with Masson's "Nightfall", with its marvelous lyrical calligraphy, the works of the men of Soulages's generation seem imprisoned within a limited formula. It remains to be seen whether the post-World War II Paris generation will be able to achieve the stylistic flexibility that characterized the art of the older men and lent it vigor and vitality. Only Dubuffet—and he is, in any case, "sui generis"—seems to give good promise in this respect.

Of the painters less familiar to New Yorkers, Enrique Zañartu was one of those who made the best impression. In his "Composition", irregular round shapes of green, white, and black cluster at the bottom of the picture and are played off against larger cream, white, and black passages above. A poetic painter who comes out of the trend that might be called "Abstract Surrealism", Zañartu is able to create considerable compositional tautness without falling back on repetitious formulae. The "Composition" pleases me also because the pigment is flatter, more frank, and considerably less greasy than the "matière" of most of the work this artist has shown in Paris during the last year or two.

As an over-all view of European painting at this moment the Guggenheim exhibition was unintentionally damning, more so, I am sure, than it needed to have been. We are weary here of Pignon's attempts to translate the Picasso idiom into Abstract Expressionism, and of the geometrical sterility of such painters as Magnelli. Even the élan and surprising freshness of arrangement of Capogrossi's pictures cannot compensate for the limitedness of his repertoire.

The Janis Gallery, which has often put together exhibitions worthy of a museum, has outdone itself with a Jackson Pollock retrospective of "small" pictures. In variety and completeness this show surpasses that of the Museum of Modern Art held two years ago. True, the Museum exhibition was directed to a public relatively unfamiliar with Pollock's work and consequently focussed on the "classical" drip pictures of 1948-51, to the exclusion of some interesting works from the end of Pollock's career and a great many from his earlier stages. But though, in communicating the glory of Pollock at his greatest, the Museum's selection will never be topped, it left a great many questions unanswered which now can at least be approached.

The Janis exhibition contains a number of early works, many never before shown, that reveal how Pollock's definitive language was adumbrated in a number of hybrid expressions before its final formulation. "Seascape" and "Circle", both of 1934, establish the twin sources of his early style. The former, though conventional in figuration, has the thick, labored impasto and brooding Romanticism of Ryder, whose work Pollock cherished. The latter is a fantasy of serpentine forms with monster heads painted in brash colours and suggesting the environment of Surrealism, particularly the work of Masson in the early thirties (any influence at this point, though, must have been fairly indirect, through the medium of reproductions). But while "Seascape" retains conventional perspectival space, this is eschewed in the "Circle" where, with the exception of a marginal bit of chiaroscuro modeling, the two-dimensional character of the surface—a value fundamental to the rest of Pollock's œuvre—is affirmed. An untitled picture of around 1936 is far more daring, its flamelike patterns anticipating the rhythms of later work, and its diagonal straight lines working against these forms in a manner foreshadowing the monumental "Blue Poles". Even more surprising is an untitled picture of 1937 (see cut), the most prophetic of Pollock's early works. Not only is it wholly non-figurative, but it anticipates the "all-over" character and twisted movement of the paintings of a decade later, though without their subtle variations in density and variety

in spotting. It appears, however, that this was one "variation" which Pollock's process of maturation passed over at this early date, and the work of the following decade veered off in the direction of Surrealism.

"Moon Woman Cuts the Circle" (1944) amalgamates elements of Masson and Picasso, and makes genuine contact with mythology through the American Indians of the southwest, of whose culture Pollock was particularly fond. The figures—a man with a headress on the right, a female holding a knife on the left—are markedly totemic. But while this picture owes much to Surrealism, it is characteristically American in its less sophisticated, cruder forms, its more energetic application of the pigment, and its utter rejection of refined "cuisine".

In 1947 Pollock arrived at the wholly independent kind of painting that has become associated with his name. "Eyes in the Heat II", though small, is covered with a thick impasto of freely brushed swirls which in the next few years were to be loosened and broadened with the adoption of much larger canvases and the replacement of brushing by dripping. Only a few of these more familiar "classical" Pollocks are included in the Janis exhibition, the best being the magnificent "Black, White and Grey" of 1958. A very pure transparent picture, it consists of a tenuous web of grey and black drips against the prevailing white ground of the canvas.

Towards the end of 1950 Pollock turned to black and for over a year used this colour almost exclusively. In the small "Black and White Polyptych" (1950) splash and splatter tend to replace dripping, with the result that the earlier linearity disappears in favor of larger black patches. These have an increasingly Rorschach-like character; moreover, in the pictures of 1951-52, in which the black is painted on with the brush, vague suggestions of anatomy are discernible. "White Light" of 1954, the latest oil in the Janis exhibition, has an incredible thickness and variety in the paint substance, which gives it an appearance of great labor and frustration when compared with the works of a few years earlier. From the technical point of view this painting represents a kind of synthesis, displaying as it does a variety of brushwork as well as pigment squeezed directly from the tube, poured directly from the can, and dripped from a stick.

Pierre Matisse has mounted an unusual exhibition of "peintures sauvages" of Miró, which constitutes a welcome relief for the gallery-goer who, like myself, is tired of the parade of charming mannikins which Miró has turned out in small format and large

number in his later career. The Matisse selections were made on the basis of their honesty, uncompromising directness, and sincerity. But "savage" and "wild" are hardly the words to describe the quality of the strange personages that people these paintings. Like Klee's monsters, they amuse more than they terrify us. However violent the forms (as in the magnificent "Head of a Woman" of 1931) the ultimate resolution of the surface into a decorative arrangement and the choice of a pure but likewise decorative colour scheme dilutes the assertiveness of the vision. Certainly, this woman cannot be taken seriously beside the women of De Kooning and De Buffet with their violent application of coarse *matière* and their acidulous colour schemes. In the paintings of greater whimsy, there is more continuity from level to level in the composition. This, I think, accounts in part for the extraordinary success of a group of biomorphic figures in landscape settings dating from 1936-37. These are related to Picasso's "bone" images, though Miró eschews the sculptural elements of his compatriot and at the same time creates silhouettes of far greater imaginativeness.

A few works in the Matisse exhibition raise special questions. "Bird's Flight" (1938) is loosely and roughly brushed, with a good deal of abandon in the handling of the pigment. Yet it is not really rich or interesting for lack of discipline does not necessarily (as in the case of Pollock, for example) open up a new series of possibilities. Automatism is always at its best in Miró in linear form. When he turns the same principle to the play of pigment, he suffers. Love of pigment for itself (which recent "materialistic" American painting, for example, presupposes) is not part of Miró's make-up. Indeed, it would contradict the essentially Surreal poetic orientation of his art. The most problematic work in the Matisse exhibition is the "Painting" (1953) on masonite of the head of a figure with the sun and a star above. This picture provides a real insight into the crisis of direction which has led Miró to abandon painting during the last few years. In its execution the picture is marked by violence, violence permeated with futility and possibly pathos. Knife scratches over parts of the bare masonite board suggest the scurrilous and angry defacement of public images (in contrast to Duchamp's lyrical *moustache* treatment). The outline of the head of the figure is cut a half-inch into the masonite, and the eyes are punched all the way through. Yet for all its crudity and fury suggesting the influence of Dubuffet on Miró, a strange lack of conviction prevails. The head reminds us immediately of a Halloween pumpkin—and frightens us about as much.

Paris Chronique

par Georges Limbour

Les sculptures en pierre de Laurens (de 1919 à 1943), à la Galerie Louise Leiris donnent une impression de plénitude et de perfection. A force de pureté plastique, ce sculpteur qui aime simplement la vie et n'a pas à forcer son inspiration pour l'exprimer dans son œuvre, atteint sans effort à la grandeur: chacune de ses statues (de petits dimensions) est un mouvement harmonieux qui nous parle et nous enchante par l'harmonie de ses lignes, l'équilibre de ses volumes, sans que nous ayons à faire intervenir des interprétations métaphysiques ou autres. Nous sommes en plein dans le cœur de l'œuvre, suspendus à son rythme serein. Aussi Laurens peut-il utiliser ce matériau qui semblerait, à certaines, de nos jours un peu désuet: l'albâtre ou le marbre; mais il en désigne l'inaltérable beauté. Le fer — que nous ne méprisons pas — est temporel, son histoire est récente et épisodique; le fer a des ambitions, enferme mille rumeurs, fait naître des évocations et associations d'idées tumultueuses, il est actif, il chante ou hurle l'avenir. Mais le marbre, nous affirme la statue de Laurens, est la matière intemporelle, il n'appartient pas plus à la Grèce ou à la Renaissance qu'à aujourd'hui; il n'est pas traditionnel, il est éternel. Jamais ce caractère et cette beauté du marbre blanc ne nous apparut davantage que dans les dernières statues de Laurens, «Femme à l'Oiseau», «Dormeuse», ou «La Nuit, formes ramassées et arrondies, aux creux et replis majestueux qui, dans un petit espace, révèlent toutes les rencontres possibles, tous les contacts imaginables entre la lumière et le marbre. Si le marbre est intemporel (c'est à dire qu'il est le temps même), la statue de Laurens est bien, comme toute sculpture, dans l'espace, mais dans l'espace qu'elle crée en l'habitait: or, ici, cet espace n'a plus de dimension réelle, il est un espace poétique par excellence. Et c'est à cela sans doute que l'on peut juger de la qualité d'une sculpture: il y en a tant qui restent enfoncées dans leurs propres dimensions.

Nous avons toujours fort admiré les bas-reliefs polychromés de Laurens. Sans doute de telles œuvres (ici «Guitare et Clarinette»), offrent-elles un compromis entre la peinture et la sculpture. Le cubisme avait été inventé par des peintres et le sculpteur risquait de chercher à résoudre des problèmes de peinture. Ces bas-reliefs procèdent encore des papiers collés, si remarquables, de Laurens. On sait à quel point il parvint à établir dans son œuvre double la différence entre ces deux domaines opposés: peinture et sculpture. Pour l'emploi de la polychromie en sculpture il s'en est lui-même expliqué dans diverses interviews (car il eut jugé inutile de l'écrire). Eh! bien! si ces bas-reliefs sont aussi des tableaux cubistes, peu importe à notre plaisir. Ils marquent un moment important et particulièrement émouvant de l'évolution de cette œuvre.

Il est aussi intéressant de remarquer que dans les environs de 1919, Laurens taille dans la pierre, polychromée ensuite, les objets des natures mortes contemporaines («Guitare, Bouteille et Verre»). Le choix de tels objets paraît bien paradoxal. Il n'eut pas été possible auparavant: cela eut paru la plus singulière absurdité. Comme il y aurait beaucoup à épiloguer à ce sujet, disons seulement que cela montre à quel point l'esprit de la sculpture était changé, et le monde — naturel et humain — à refaire. Cela était — semblait-il — une question de formes, mais en changeant le monde de forme, on change aussi sa signification. Ce qui est très remarquable dans le cubisme cependant, c'est qu'au lieu de se poser des questions abstruses sur la signification du monde, il prend comme point de départ et fait son unique souci du problème des volumes. A part les objets, le thème général de ces sculptures est le visage ou le corps de la femme. Et ces personnages se présentent d'abord, jusqu'aux environs de 1923, verticaux, à plans coupés d'arêtes rectilignes et vives. Les courbes interviennent, mais brisées ou tranchées. A mesure que l'œuvre évolue, les plans coupés disparaissent progressivement, et les volumes s'arrondissent, la forme étant ramassée, comme en boule. Remarquons comme les Nus allongés (Femmes couchées) évitent précisément l'allongement de la forme qui risque de basculer, décentrée; aussi convient-il de lui donner de la densité en hauteur par un fort épaississement des membres. Ne soyons pas alors étonné que l'attitude presque préférée par Laurens soit le «Nu agenouillé» ou la «Femme assise», mais par terre, les genoux ramenés vers sa poitrine, ou accroupié. Ces positions offrent des formes ramassées et bien centrées. Ce sont celles des dernières statues en marbre que j'ai rappelées plus haut.

La sculpture de Béohty (œuvres récentes à la Galerie Berri-Lardy) est en bois, ou en métal cuivré assez claire. Les formes inventées par Béohty sont souvent vorticales et s'élancent avec la joie hardie de la flamme. Et comme la flamme, elles subissent des torsions, elles ont un mouvement en torsades et leur élan s'achève en pointe, comme la flamme. Ces formes, en bois ou en métal donnent donc l'impression de fusier et monter, et font pressentir au-dessus d'elles un espace qui n'a pas été traversé et dont la conquête est possible. Peut-être songeons nous aussi à la torsion des hélices, qui restent le chef-d'œuvre de ce genre de sculpture en bois. (Cette idée a servi de base à toute une critique.) Cependant son œuvre nous donne à penser que Béohty, loin de se détourner du spectacle de la nature et de ses forces, est séduit par tout ce qui s'élance, fuse et danse. Aussi ne serons-nous pas surpris — bien que ce sculpteur évoque des forces et des mouvements réels ou naturels par des formes imaginaires — de voir une statue (métal) qui est tout clairement le pur mouvement d'une femme qui prend son élan. Les statues de bois, de tous grains et couleurs, offrent, parmi d'autres formes arrondies et polies, ces aspects de vrilles, ces harmonieuses de spirales autour desquelles s'enroule le regard du spectateur, ainsi lancé dans le mouvement même de l'œuvre.

Maintenant, avec Jacobson, nous entrons dans le monde de fer (Galerie de France). Ses œuvres sont des monuments transparents, soit noir et paraissant neufs, directement sortis de la forge, soit artificiellement recouverts d'une patine qui leur donne un aspect usagé, modérément rouillé. Ce sont des constructions formées de segments de cercles, comme prix aux jantes d'une voiture à cheval, et pour les droites, de segments de pieux. Ces sculptures forgées font songer, par leur structure à des appareils ou mécaniques, telles par exemples les machineries qui ouvrent la porte des écluses. Mais, bien entendu, les appareils de Jacobson n'ouvrent rien du tout. Ils sont fermés sur eux-mêmes, sur leur propre et immobile inutilité ou incapacité de fonctionnement, et ils ne proposent aucune métaphore. Ces fragments de manivelles et de jantes ne sont pas transfigurés, du fait qu'ils ont perdu les rôles qui leur donnaient signification: ils entrent — me semble-t-il — dans un domaine désert et absurde, qui peut, par ces qualités même susciter quelque émoi, mais limité, parce que les oppositions de formes et les espaces aériens entre elles ne sont pas assez imprévus pour que ces foraines inanimées et froides soient encore susceptibles de jeter des étincelles. Ce caractère absurde conférera à ces constructions, aux yeux du spectateur muni d'imagination et qui pense qu'il n'y a pas de

plastique pure, un certain élément dramatique.

Dodeigne est un jeune sculpteur français né en Belgique. Sa première exposition importante à la Galerie Claude Bernard montre une certaine parenté d'inspiration, non pas dans les formes mais dans l'esprit de l'œuvre entre cet artiste et Raoul Ubac. On sait ce que celui-ci né en Belgique a fait avec le shiste de son pays natal, comment il a gravé et entaillé l'ardoise pour en tirer toutes ses lumières secrètes, évoquant ainsi les légendes de la forêt ardennaise et les sortilèges de la pluie. Dodeigne est lui aussi un fils de la terre, inspiré par son pays et son sol. Il a entamé (dans tous les sens du mot) un dialogue évocateur, riche de sèves et de sucres, avec la pierre du nord, la pierre de Soignies, qui est entre le marbre et le shiste. Ou bien Dodeigne la polit et l'arrondit en contours lisses d'un gris sombre et brillant, ou bien il l'entaille pour éclairer ses gris clairs et mats, par des cicatrices râpeuses. Cette pierre de Soignies, c'est une dure. Dame! C'est du granit. Il n'est pas aussi dur que celui de Bretagne d'où le sculpteur de calvaires ne peut que faire surgir assez grossièrement ses personnages; néanmoins il régimbe sous le maillet. Dodeigne le dresse, c'est-à-dire à la fois l'apprivoise et l'érige en de grandes formes ou monuments, percé ou non, qui chantent des hymnes druidiques.

Dodeigne est donc un chantre de la nature sauvage. Avec les Sculptures Spatiodynamiques, les Sculptures Cybernétiques et les Ensembles Luminodynamiques de Schöffler, à la Galerie Denise René, nous nous trouvons en face d'une conception de l'art toute opposée, tournant le dos à la nature, utilisant les matières de l'industrie et s'inspirant des techniques tirées de la science. Les reliefs spatiodynamiques sont des constructions fixes (non mobiles), composées de verticales et d'horizontales, en fer point en noir, en acier, en duralumin et en plexiglass. Diverses combinaisons sont utilisées. Ces travaux que l'on connaît depuis plusieurs années ont été le point de départ de l'œuvre de Schöffler qui a d'abord placé dans ses sculptures des éléments mobiles. L'œuvre la plus importante à ce point de vue est la «Sculpture Spatiodynamique et Cybernétique» confectionnée par Schöffler avec la collaboration de François Torny, ingénieur à la Société Philips, et que nous avons vu fonctionner à la Nuit de la Poésie, au théâtre Sarah Bernhardt, en 1964. Cette sculpture, d'environ deux mètres de haut, est dirigée sur un socle cachant un circuit électronique qui, d'une part, grâce à différents relais électriques fait tourner, pivoter et vibrer les multiples éléments mobiles et d'autre part entraîne dans une promenade imprévue la machine toute entière qui est

montée sur des roulettes invisibles. Des projecteurs peuvent jeter des feux diversement colorés sur cette danseuse métallique. (Notons qu'il y a eu des représentations de ballets où les danseuses s'animaient entre des appareils fixes ou mobile de Schöffer. Le fonctionnement de la Sculpture Cybernétique est accompagné de musique.

L'exposition nous montre le projet d'une tour spatiodynamique sonore de cinquante mètres, pour Rio de Janeiro.

On voit donc que Schöffer s'efforce d'unir dans création synthétique, sculpture, mouvement, couleurs et sons. Trois appareils, un très grand et deux plus petits, sont ici présentés sous le nom d'Ensembles Luminodynamiques. Chacun d'eux se compose de trois parties: 1°) un moteur faisant tourner devant un projecteur un disque de couleurs élémentaires; 2°) une statue composée de plans les plus divers possibles, orientés dans toutes les directions; cette construction tourne lentement sur un pivot comme un manège et reçoit les éclairages du disque lumineux; 3°) d'un écran, devant lequel s'installera le spectateur pour contempler les fantasmagories abstraites de formes et de couleurs qui tourment devant ses yeux. Il s'agit là d'une sorte de cinéma abstrait, dont les images habilement calculées, sont, du moins pour la plus grande machine, théoriquement inépuisables. La sculpture doit en principe rester cachée au spectateur comme la machinerie secrète de cette féerie, seule ses ombres mouvantes opèrent leur séduction.

L'art de Schöffer devient donc un art quelque peu collectif, exigeant outre l'artiste un ingénieur et divers mécaniciens. Il est vrai qu'il en va de même pour l'architecture, de laquelle d'ailleurs la plupart de ces œuvres sont plus voisines que de la sculpture. Pour ce qui est des grandes tours en projet, on ne voit pas pourquoi elles seraient moins réalisables, ni moins suggestives que les monuments de Calder. Il est vrai que Calder, comparé à Schöffer, en est encore au temps des moulins à vent. En faisant appel au cerveau électronique, au moteur, à la technique des éclairages artificiels et de l'illusion théâtrale, Schöffer nous jette en plein dans le monde moderne, dans le règne du robot et de la mécanique. Mais est-ce précisément le vœu, tout avancés qu'ils soient et hommes de leur époque, de tous les spectateurs?

Kalinowski présente à la Galerie Daniel Cordier des œuvres curieuses: d'abord des collages formés de torchons drapés, frisés, roussis ou brûlés convenablement. Un art qui sent le roussi ne nous laisse pas indifférent. Kalinowski aime manier le fer? Mais non moins l'aiguille. Etre couturier, quel rêve, et d'habiller des poupées, vierges et saintes, forcément. Ses «Châsses» ou, boîtes pro-

fondes, rassemblent les tissus les plus divers, cousus ensemble et figés par quelque vernis comme les dures repis d'une grotte. Balais, grattoirs de ramoneur, vieux paniers, caoutchoucs, morceaux de chambres à air ou ballons rosâtres coupés en deux, tous ustensiles souvent promis aux déversoirs des terrains vagues et maudits, seront appelés à prendre dans ces «Châsses» une destination mystique. Ainsi pétrifiés, croûtifiés, leur teinte inexorablement défraîchie et passé, les tissus paraissent avoir été ramassés dans un grenier poussiéreux, provenir d'un magasin séculaire d'accessoires de théâtre, ou achetés à une chiffonnière, cette apparence assez sordide étant pour ainsi dire «rohaussée» par la présence d'articles de luxe: lamés d'or et d'argent, fourrures, peau de serpent et perles. La vitre qui sépare de notre monde actuel et bruyant ces ex-votos les éloigne dans un au-delà silencieux, où ils prennent un caractère sacré.

Je pense que Kalinowski, fidèle et prêt de sa religion secrète, a cousu et collé ces châsses en toute fervente innocence. Je ne doute pas qu'il les trouve belles et fascinantes, et encore charmantes. Comme on aimerait voir les œuvres comme les artistes les voient: par leur cœur et par leurs yeux! Les volumes et repis des pièces en caoutchouc, notamment, solidifiées et luisantes, ont elles pour l'auteur ce caractère horriblement obscène, presque jusqu'à l'écoeurement, qu'elles prennent pour nous — un grand nombre de spectateurs tout au moins — et qui s'étend à d'autres objets? Ophélie, poupée en bois grandeur nature, me rappelle certains objets contemplés jadis dans les baraques foraines, temples de toile de l'épouvante. Pourtant, ce que son créateur lui voue, je pense c'est de l'amour et de la dévotion. Telles sont les ambiguïtés de l'art.

Tout ex-voto s'accompagnant nécessairement d'une prière, et tirant son sens de la situation particulière de l'offrant, entraîne nécessairement ce que, dans notre langage impie, nous appelons une littérature.

Les peintures récentes de Kolos Vary (Galerie Craven), sont d'ordre lyrique. Les larges rythmes courbes et aisés s'imposent avec grâce ou majesté. La couleur, très florale, est heureuse de s'épanouir, encore que l'artiste soit aussi sensible aux mystères de la nuit, qui recèle plus de charme que d'angoisse. En dehors des grands rythmes du tableau, la couleur de Kolos Vary s'anime par une disposition des touches tout à fait particulières à cet auteur, soit qu'elles tournent autour d'un centre comme les pétales d'une fleur, soit qu'elles se superposent, chaque rang laissant dépasser son sommet, à la manière des plumes d'un oiseau. Des épaisseurs ou frotis divers complètent l'ouvrage subtilement accentué.

Serpan, à la Galerie Stadler, présente des variations successives sur un même thème. Ce motif initial consiste en un écheveau très serré de lignes noires, brillantes et assez saillantes; cette figure emmêlée, hérissée et piquante, s'allonge parfois et prend alors un caractère végétal, ou bien elle se contracte, se ramasse et peut prendre, selon l'idée du spectateur, une apparence animale (par exemple de lagouste, à cause d'un fond rouge). Avec une imagination plaisante, Serpan joue de ces figures toujours noires et de même structure, qui apparaissent juxtaposées, deux à deux ou isolées, sur des fonds, qui ont donc grande importance, puisque la signification illusoire de ces figures dépendra de leur couleur. Rouges, blancs, bleus, multicolores ou ocellés, ces champs lumineux, non dénués de qualité lyrique, entraînent dans une danse plaisante les motifs qui les habitent.

L'exposition de Hamaguchi (Galerie Berggruen) était de sa «manière noire». Cette expression évoque aussitôt le drame, et le sombre profond. Tout au contraire, Hamaguchi est un peintre plein de réserve, et de discrétion, un graveur subtil et soigné dont la méditation donne aux objets dont elle s'empare (objets très simples, fruits ou ustensiles), une présence métaphysique. Ses noirs très dilués. Sur les espaces vides de ces fumées différemment concentrées, les objets, très petits, paraissent s'écarter de nous, ils s'en vont, ils sont à distance, et nous les contemplons avec un extrême détachement. C'est même notre détachement qui est peint ici, avec les nuances les plus sensibles. Tout n'est peut être que fumée.

On voit donc qu'il y a ici autre chose qu'une recherche technique: il s'agit d'une attitude de la contemplation. Or, cette exposition est présentée par Vieira Da Silva: dans une préface admirable, qui ajoute encore à l'estime que nous avons pour son œuvre, Vieira Da Silva, à propos de Hamaguchi, évoque avec noblesse la grande ombre — manière noire — de Marc Aurèle.

Les Texturologies de Jean Dubuffet

Parmi les derniers tableaux de Jean Dubuffet, ceux qui marquent un renouvellement de l'inspiration sont les «Texturologies». Certes, parmi les œuvres exécutées dans le courant de cette année, nous avons goûté, entre autres, des personnages aux formes massives.

Mais on sait combien Dubuffet aime reprendre de temps à autre des thèmes anciens pour les accommoder à sa nouvelle humeur du moment, et ces personnages, bien que les couleurs en fussent modifiées, descendaient de certains ancêtres monolithes que l'artiste avait peints il y a environ cinq ans. Au cours de cette dernière année, Dubuffet n'a guère fait de «tableaux d'assemblages», pour deux raisons. La première, secondaire, est qu'il ne disposait plus, pour ce travail de puzzle qui entre une part de patience, d'un aide expérimenté. La seconde est de beaucoup plus importante: c'est qu'il a consacré la plus grande part de son temps à une entreprise assez extraordinaire et quasi babylonienne: des albums de lithographies, la plupart de ces lithos étant exécutées dans son propre atelier de litho à Vence. Nous aurons à revenir sur ce singulier travail: encore une année sera probablement nécessaire à notre artiste, non pour en venir à bout, mais pour commencer à réaliser ce qu'il souhaite de faire. Déjà deux albums de lithos en noir sont sortis. On en attend un troisième, avant que les couleurs n'apparaissent. C'est que le procédé ou la technique que désire employer Dubuffet n'est pas ordinaire du tout. Nous le révélerons plus tard avec les détails nécessaires.

Préoccupé par de tels travaux — dont lui-même ne prévoyait pas avec quelle lenteur ils avanceraient en dépit d'un travail acharné et quotidien — il semble que Dubuffet ait fait un peu moins de tableaux que les autres années; cependant les «Texturologies» se sont développées avec un entrain assez remarquable. Nous allons voir que l'origine de ces tableaux est assez paradoxale et imprévue. Les premiers remontent à la fin de l'été 1951: cette année là se termine avec une dizaine de Texturologies. Celles-ci ne donnèrent lieu à aucune exposition d'ensemble. C'est donc à Francfort, lors de l'exposition Dubuffet pour laquelle fut inaugurée au mois de décembre la nouvelle Galerie Daniel Cordier dans cette ville, que des Texturologies ont été montrées au public.

L'origine d'une œuvre n'intéresse pas toujours immédiatement le spectateur, surtout lorsque cette origine est, comme elle l'est ici, non pas sentimentale ou située dans une expérience vécue, mais presque purement technique. Mais il faut prendre garde que chez Dubuffet, la technique est une extravagante aventure, où une logique aussi féconde que serrée joue le rôle d'un fatalité: l'enchaînement des phases techniques de l'œuvre est surveillé avec lucidité et sang-froid qui pourraient paraître assez troublants si l'on se demande à quel moment l'irrationnel intervient.

London Chronicle

by Lawrence Alloway

«Masterpieces of Byzantine Art» (first shown at the Royal Scottish Museum, then at the Victoria and Albert Museum) was, as the director of the exhibition D. Talbot Rice said, aimed at specialists but became a popular success. Both in Edinburgh and London the catalogue, which held an austere minimum of general orientation, was reprinted twice. The exhibition spanned the period from 330, when Constantine transferred his capital to Byzantium, until the Turkish Conquest of 1453 (though some icons from as late as the 18th century were included).

Byzantium became, in the 19th century, a code word for luxury and corruption, the cruel style of which has been charted by Mario Praz. This misleading but vivid brand-image of the wicked, amazing city, given typical form by Gustave Moreau, had great currency among late romantics. This notion of the Byzantine 'load in the direction of the dream and forbidden ecstasies' and culminated in surrealism, as Georges Duthuit has pointed out. Professor Talbot Rice says that Byzantine art is 'surely not out of sympathy with some of the best of what is being done today'. The reasons he advances for the topicality of Byzantine art are: 'the richness of its material, the finish of its craftsmanship ... its profound artistic quality, and ... its deep spiritual character'. Frankly, there is nothing in this list that justifies a strong connection with present art. However, the death of the decadent image of Byzantium has not left a void. André Malraux's popularisation of non-classical art has contributed an imagery of frantic, Byzantine otherworldliness (the obverse of the cruel empresses). This expressionistic view is not born out by the exhibits, however, once they are seen evenly lit and actual size. Clement Greenberg, in the latest "U.S. Lines Paris Review", has drawn a parallel between then and now which seems to be the right one:

"Painters like Barnett Newman, Mark Rothko, and Clyfford Still employ large areas of hot

color, usually in a dark tonality, to project an optical, indeterminate surface of luminous, disembodied color in front of the actual paint surface. Jackson Pollock used aluminium paint and interlaced threads of light and dark paint to the same effect. Like the Byzantine wall picture, this kind of Abstract Expressionist painting combines the monumentally decorative with the pictorial; like some forms of mosaic, it comes toward the spectator, filling the intervening space with its radiance. And again like the mosaic, it uses the most self-evidently corporeal means to seem to deny its corporeality."

This convincing parallel, however, is not one that can be made by reference to the British exhibition, which contained superb but small works. Unfortunately the display of the 250 items (this number excluding coins) did nothing to bring the objects' intimate qualities close to the spectator. The small objects (book covers, fragments of silk, miniature mosaics, ivories) were ranked in routine museum display-cases. Not only were they arranged in avenues, a sure way of causing congestion, but almost all the exhibits were inconveniently, back-achingly, low. With the decline of the decadent view of Byzantium, with the expressionism conferred by photography washed away by diffuse light, what remained was a factual display of artifacts. The overwhelming impression of the show was of exquisite craftsmanship, matched by the puzzles of complex iconography and defunct functions. Objects of the finest quality were in the show, but the combination of poor presentation with the lack of a governing image of Byzantine culture marred the exhibition as a whole. It was not a graspable demonstration of the interplay of Western and Eastern qualities, of Christian and Court art, of conservatism; these themes, and others, were present, but below the threshold of visible demonstration. As a result the effect on me was of works of art not yielding their maximum content in a learned but colourless display.

It is difficult at the moment, with the Museum of Modern Art's travelling exhibition of Pollock in London, not to be constantly aware of his art. The first Pollock to be seen here was a small watercolour in an exhibition at Southampton in the 1940s (which belonged, then, to Arthur Jeffress). Next were three paintings at the ICA in 1952, two of them small and silvery, one a great intricate but clear drip painting. Then nothing until 1956 when the panoramic "Modern Art in the United States" exhibition reached the Tate Gallery. During the 50s the reputation of Pollock grew among the artists but not among the critics who continued to write him off or to sit on the crowded fence of British art

criticism. In the forward to the Whitechapel catalogue Viscount Beorsted writes that "Alexander Calder, and Mark Tobey have achieved possibly a more exalted position than Pollock in modern art, but European artists have been content to admire their genius from afar whereas Pollock's discoveries have stimulated much work done in Europe during the past decade and a half". It is typical of the withdrawn state of British art criticism that this error-packed sentence has gone uncorrected. Calder, of course, has influenced European sculptors, and Tobey has imitators in Milan, Venice, and Rome; and the notion that Pollock has influenced Europe since 1945 (a decade and a half counted backwards takes us there) is absurd.

However, this year, with the arrival of the Pollock one-man show at the Whitechapel Art Gallery the critical tone changes. Pollock and Action Painting had become misunderstood as anarchistic ejaculations of paint all over the picture surface. John Russell, who was later to compare Pollock to Fragonard, suggested in 1956, after noting the artist's hand-prints in "No. 1, 1955" that Pollock, not the canvas, should have been slapped. Faced with the huge, handsome exhibition, however, critics have dropped the myth of Action and plumped for a myth of Order. Pollock is, now, an exponent of order, of control, with an 'aristocratic' ability to put paint in the right place. However this over-simplifies his great achievement and fails to recognise the connection between 'Action' and 'order'. This uncritical oscillation between different aspects of Pollock breaks his art where in fact it is not broken.

In the classic drip painting Pollock achieved a kind of organisation of his materials that had not been done before. It was not disorder; neither was it a repetition of ready-made rules for esthetic order. A mark on the canvas dictated a physical reaction from the artist which changed the events on the canvas and stimulated another mark, and so on. Thus Pollock painting might be described in terms of a feedback circuit, linking artist—materials—work of art—artist, and so on. This is true of any artist, of course, but Pollock had an exceptional responsiveness to the relation of his gesture to the material and of his emerging work to its morphology. Thus, to separate spontaneity and order is wrong because the order is reached through and by means of the action. The magnitude of his *œuvre* makes it mandatory to refer to Pollock's order in ways that separate it from the trivial neo-classicism and covert academism that attaches to unguarded uses of the word.

Retrospectives do not suit all artists but Pollock's reputation surely thrives on his. The longer one looks at the succession of periods the more one realises that Pollock's changes

were not like Masson's (as one or two critics rashly said as exhibitions of both artists coincided). Masson, in each new period, knows no more than he did in the last one; each phase is just another shot in the arm to keep his art going. Pollock, on the contrary, in his changes, would do what he had not yet done but without losing the substantial knowledge of where he had been. This can be seen at any point in his work but since the later works are still decried, let us take examples from among them. After the drip period in which he achieves mastery of expansive, non-figurative pictures, beautiful in colour, he adopted black as his only colour (not black and white) and re-formulated a figurative imagery (1951). Later still he combined drip techniques with a more 'detachable' kind of organisation than that of 1948-51. "Blue Poles" (1953) is the masterpiece of this period; of the same year is the brilliant "Easter and the Totem" in which (to use a shorthand in the form of analogies with other painters) Matisse and Gorky make one fruit. "Scent" (1955) is a fine example of the kind of all-overness which has been much talked about but less often seen. The linear drip paintings were said (theoretically) to be like extensible random fields; they turn out not to be, but "Scent", with its choked edge-to-edge paint surface, does look continuous in this way.

The art of André Masson, after Pollock, is a running commentary on the 'main currents of thought' in 20th century art. As the style has changed, so has Masson, more often reflecting novelty than initiating it. He is every inch a Malraux man with global culture at his fingertips. A 'retrospective' show (over half new works backed up by an arbitrary choice of old ones) at Marlborough Fine Art Ltd. is less a one-man, than a mixed, show. His development is a history of the occupying of a series of "personae" with the unflagging zest of a character in the "Cantos". Masks worn recently have included: Turner (whom he orientalises), Cézanne (whom he linearises), Redon (whom he rationalises). At this moment his disguise is Tobey through whose clouds of butterflies he speaks. The justification of a "persona" is to speak more clearly through it, as in Robert Browning's soliloquies. The wearer of the mask must not be unrecognisable and, of course, Masson never disappears. Even when he goes to Aix and paints on Cézanne's ground, there is no doubt about who is at work. The mere fact that all the works are characteristically Masson's is not enough to make them cohere esthetically, however. Pollock was a restless artist, responsive at one time to a lot of influences, but his development has an accumulating weight and logic, a dialectic which made it impossible for him to return to any previous

point. Masson, on the other hand, as each enthusiasm shakes him, seems to return to the same starting-point, though in a new face. He is a tourist of modern art, spending as long in each beauty spot, each historic site, as the programme permits. What is the programme? His powers of assimilation seem to be never satisfied owing to desire for the mastery of art.

The game of styles, of which Masson is a chronic player, began in the 19th century when architects demonstrated mastery of the past, and their superiority to it, by building in any or all past styles. Picasso's paraphrases of Cranach, Delacroix, Velasquez, show this urge for mastery concentrated on imagery rather than on style. The sensation of mastery, of continually pulling the past and other people into collaborative roles, seems to be Masson's motivation as an artist. Apparently he cannot work without somebody to identify with, somebody to sanction the marks on the canvas. His use of mythology reveals a similar desire for company. Greek myths, American Indian legends, Nietzschean tragedy, and "The Golden Bough" all occur in his art, though their re-birth is doubtful there. The promiscuous orgy of myth, which gives the artist rapid access to universals, or, at least, the feeling of such access, is the analogy of his identification with artists. His parade of the symbols of past belief and of present art is an attempt, constantly frustrated by the 20th century's rapid rate of change, to project in his pictures a world-picture. Significantly he gave cubism its first "astrological" themes; in surrealism he found the unconscious as a universal source of energy; in myth he found the cycle of vegetation (which is such a permissive system that it fits anything); since the war he has discovered light and space (triggered by Tal Coat as well as Turner and Tobey) as a universal medium in which the world emerges or dissolves. This desire to create universal imagery, to form symbols for 'the age', results in the trappings rather than the substance of belief because Masson can only work derivatively. The paintings produced by his ambition are without exception pictorially light-weight, never as dense or as rich as the originals. His own best gift is a zippy linearism which is seem most purely in automatic paintings of the late '20s.

In the three years from 1954 to 1956 the United States Information Service sponsored eleven exhibitions in London, only one of which, the Museum of Modern Art's "Modern Art in the US" had a public impact. Most of the other shows were inconspicuous duty shows of crafts, prints, or photographs, of the kind which look good enough in reports but which rarely interest the natives. The overwhelming impression was that Britain was, culturally, the

place that Washington forgot. At any rate, a comparison between the services offered in Paris or Germany with those available in Britain made us think so. In the past two years, however, the USIS has sponsored fifteen exhibitions, of which a significantly high proportion have been of the kind that the British have been waiting to see. The latest improvement of the Washington/London art axis is the conversion of part of the library at the American Embassy to a gallery. The first show here was of "Seventeen American Artists", all of whom are under forty-five, or were when the exhibition, originally seen at Brussels, was assembled. On the whole it is the artists well below the age-limit who dominated the show. The other artists have to stand up to the fact that Pollock was only forty-four when he died, which diminishes the paintings of Motherwell and Bazziotes. Both men contributed to the emergence of the New York School in the 'forties but neither has sustained his work as Pollock sustained his. Of the senior artists it is Marca-Relli who seemed the most interesting, perhaps because along with Richard Diebenkorn and Grace Hartigan, he is seriously tackling figure subjects on a grand scale. The exhibition was notable in London for detaching American art from Action Painting pure and simple. This was done less by the example of Calcagno's adaptation of Rothko (turning Rothko into Western landscapes) than by the appearance of serious and distinct figure painters.

Marca-Relli was represented by two large collages of painted canvas, in which dark pigment wells up from the edges of the large canvas patches. The earlier collage of 1953-54 is of a reclining big-headed, slender-limbed mannequin, closely related to the "Scuola de Metafisica". "The Strategist" (a Metaphysical title) of 1955 is remarkable, like the other collages of this phase, for the persistence of an imperturbable Mediterraneanism which carries memories of Uccello and Castagno. Although the figure is almost dissolved it remains and contributes its presence to the bland cut-out forms. In his later works, derived from groups and crowds, the flurries of small forms have a violence that feels less personal to the artist. The earlier, covertly monumental single figures may re-appear, like a case of 'perennial hollism'. Hartigan, unlike Marca-Relli, is better at several figures than one. Where Marca-Relli's figures occupy a cool studio, her figures occur in an environment flavoured with 'that which is vulgar and vital in American modern life' (to quote the artist). She aims to embed this environment in a picture 'surface that resists, like a wall, not opens, like a gate'. Thus, her figures are plastered onto a surface which by colour, as well as by spatial construction, cues us as to the presence of the world. 'Maybe the

green comes from that sign across the street, and maybe orange from the sunlight on those oranges under the awning'. In this way the restaurants and shop widows of the street are brought into the picture with a minimum of description. Some of her pictures are hard to read because she piles up, and switches between, references and pure painting. The effort to preserve pure painting and yet make oranges or ketchup out of it is a source of obscurity. At her best, however, she gets a balance in which autonomous paint and outside references reinforce each other in a tough crowded way.

Diebenkorn was represented by two of his Berkeley landscapes, in which the paint has been pushed and pulled around to squeeze a time-experience of landscape into one image, and by one of his figures. It is the single painting of the single figure that was outstanding. Like Hartigan, in this respect at least, parts of the picture are only explainable pictorially, and not as references to something. 'One wants to see the artifice of the thing as well as the subject. Reality ... has to be transmuted by paint', the artist has said. Though his subjects are unmistakably American (for example, long torsoed men with trousers resting low on the hips, which is as American as Hopper) his subjects are, more than Hopper ever allowed, parts of the painting. The influence of Matisse has given him a sharp sense of the interplay of solid, flat, and hollow forms in a canvas. Diebenkorn places the human figure near to the spectator, as a rule, cutting it off at the knees or hips. As Roger Coleman has pointed out, this brings the figure forward toward the spectator's space, even though it belongs also to the space beyond it "in the picture". This ambiguous space, which contributes to the moody psychological atmosphere of the figures, is related, perhaps, to those Veronese paintings in which a cut-off figure acts as a hinge between the mythological or ceremonial scene and ourselves. In England Francis Bacon and his followers have touched on this relation of figures to space but, aside from Bacon, none of the painters have gone at it hard. Diebenkorn has pursued his figure-in-space studies with a mixture of energy and anxiety, both of which show in his paintings, so that they have, simultaneously, a kind of bounce and a kind of hesitancy. Probably this is related to the way in which they combine subtlety and impact, both in the handling of space and in the psychological bearing of the figures.

"Seventeen Americans" also opened British eyes to the presence of what Jules Langsner calls 'hard-edge abstraction' in the United States. Artists from coast to coast have developed Josef Albers' position (he has taught at Black Mountain College and at

Yale) which might be put in a nutshell as the introduction of perception studies into geometric art. Albers remains a transitional artist half-way between the certainties of platonic geometry as defined in early abstract theory and the achievement of uncertainty by means of geometry (unresolvable positive/negative relations, the shifting effect of close-valued colours placed side by side, for example). Ad Reinhardt has developed this aspect of Albers in his symmetrical yet dark and unsettled pictures. Ellsworth Kelly also uses the hard-edge and the supersmooth surface, not as a descendent of geometric theory but as the inheritor of a less familiar part of Mondrian. The flicker in Mondrian's work (that optical flash at the junction of black horizontal and vertical lines) has been neglected by his critics although, as Sir Herbert Read told me, he used to hear Mondrian talk of it when he was in London. It is the optical effect of geometric art, not its theoretical justification, which is the point of continuing hard-edge abstraction, and in this it differs from academic abstract art. Kelly (as his one-man show in Paris at the Galerie Maeght last November demonstrated) is an artist of great gifts, able to give his pairs of colours (red and white, blue and white, green and white) the impact of black and white, as his huge colour areas dramatically immerse the spectator.

Henry Moore is officially credited with responsibility for the British sculpture revival, despite the fact that he has been for the most talented young artists—like Thomas Hart Benton was for Pollock—somebody to react against. Moore is linked with the idea that three-dimensional sculpture must look good from all around and this has popularly become an absolute requirement of 'true' sculpture. In fact, the front-back-and-sides view of sculpture is only one of several possible approaches. Broadly speaking, Mannerist and Rococo sculpture is multi-view sculpture while Renaissance and Baroque sculpture is predominately one-view. Of the same generation as Moore, Giedion has made the multi-view object the sole means to experience the 'true' 20th-century space. Eduardo Paolozzi (Hanover Gallery) does not create space in the mobile-perambulatory way; nor does he use, as Moore does, continuous solids to build form. His forms are worlds away from the smooth spatial transitions on which Moore labours. If you walk around Paolozzi's sculpture you get jerky, successive views, each one fairly compact and complete. You are not constantly lured round the corner, as in Moore. Paolozzi's forms jut frontally at one point and fall open at another. Craggy ridges abut on ragged perforations, so that one constantly sees into and through the form, like something blasted by a shotgun.

continued on page 101

Egon Schiele

von Otto Benesch

Im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts moldete sich an verschiedenen Brennpunkten der europäischen Kultur der Beginn einer neuen künstlerischen Epoche. Verschiedenen Altersstufen angehörend, unabhängig, zumeist auch ohne Wissen voneinander, schufen ihre Pioniere die ersten bahnbrechenden Werke. Wenige von ihnen leben noch heute, mit Jahren und Ruhm bedeckt. Andere hat ein früher Tod ereilt. Zu letzteren gehört Egon Schiele, dessen Todestag sich in diesem Herbst zum vierzigsten Mal gejährt hat, früher vom Schicksal dahingerafft als irgendeiner der Gleichstrebenden.

Der kunstgeschichtliche Terminus, mit dem diese Epoche bedacht wurde, lautet «Expressionismus». Er beinhaltet, daß der Ausdruck der Innenwelt des Künstlers wichtiger wurde als ein mehr oder weniger getreues Abbild der Außenwelt. Das ist in der Geschichte der Kunst nichts Neues und würde an und für sich noch nicht das Kriterium einer neuen künstlerischen Epoche abgeben. Doch alle Terminologie ist unvollkommen, vor allem wenn sie zum Schlagwort einer vorübergehenden Gruppierung der künstlerischen Kräfte wird, was beim Expressionismus ebenso der Fall war wie beim Impressionismus. Neu war vielmehr der Radikalismus, die von einem heiligen Feuer besessene Rücksichtslosigkeit, mit der jene Künstler eines vorher nicht geahnten künstlerischen Weltbildes die Schranken einer überalterten Sehensweise hinwegfegten und ihren unbedingten künstlerischen Willen durchsetzten. Bis zur völligen Selbstaufgabe gehender Dienst am eigenen Werk, unangefochten durch alle Bitternisse und Entbehrungen des Daseins, ist kennzeichnend für alle ohne Ausnahme. Ihre Haltung wäre keine so unbedingte gewesen, wenn ihr Schaffen nur Reflex egozentrischer Isolierung und Ausfluß esoterischer Traumwelt gewesen wäre. Sie betrachteten vielmehr ihr Schaffen als eine Verpflichtung an die Allgemeinheit, als die Bloßlegung tiefer Zusammenhänge, von der vieles für den Weiterbestand und die

Weiterentwicklung unserer abendländischen Geisteswelt abhing. Wenn sie selbst das Wort ergriffen, um zu erkünden, was sie bewegte, so sprachen sie eine allen verständliche Sprache und bedurften nicht professioneller Mystagogie, wie sie heute der Heereszug ungegenständlicher Malerei als Trost im Gefolge hat.

Wegebereiter und Kündler, Pionier und Prophet, diese Doppelrolle schien allen Führern der neuen Kunst auferlegt zu sein. Nichts war falscher, als ihnen den Standpunkt eines artistischen *l'art pour l'art* unterstellen zu wollen. Ihr Werk war ihnen Verpflichtung und Religion. Wir lesen dies in Schieles Selbstbekenntnis: «Eine Epoche zeigt der Künstler, ein Stück seines Lebens und immer durch ein großes Erlebnis im Sein. Die Künstlerindividualität beginnt eine neue Epoche, die kurz oder länger dauert, je nach dem zurückgebliebenen Eindruck, der mehr oder minder viel Gewicht hat, und je nach dem der Künstler sein Erlebnis voll und vollkommen gebildet hat».

Schiele wurde am 12. Juni 1890 in Tulln in Niederösterreich als Sohn eines Eisenbahnbeamten geboren. Wenn irgendwo, so ist bei ihm der Vergleich des Künstlers mit einem Meteor sinnvoll. Die Entwicklung seiner außerordentlichen Künstlerschaft spielte sich in acht knappen Lebensjahren ab. Mit fünfzehn Jahren trat er in die Wiener Akademie ein, die er 1909 unter Protest gegen den akademischen Lehrbetrieb mit einer Gruppe von Gleichgesinnten verließ. Mit zwanzig Jahren war sein künstlerischer Charakter geformt und abgeschlossen; von da ab gab es nur mehr die autonome Entwicklung des fertigen Meisters. Betrachten wir ihn geschichtlich, so sehen wir, daß seine Kunst aus Klimt hervorgewuchs. Für Klimt hogte er die größte Verehrung und blickte zu ihm wie zu einem Vater auf. Doch schon im Jünglingsalter setzte er einen neuen Beginn, der jenseits der Reichweite von Klimts Kust lag. Manche Meister haben ihr Werk hart und schwer erkämpft. Daß Genie aber auch eine unbegreifliche göttliche Gabe sein kann, dafür war Schiele ein schlagender Beweis. Die nachtwandlerische Sicherheit, mit der der Zwanzigjährige die Linie seiner unerhörten Zeichnungen zog, die unendliche Kultur und Formbeherrschung, das profunde Wissen, das sie verraten, waren weder erlernt noch errungen, sondern wirkliche Begabung, denn beim Sohn des Stationsvorstandes von Tulln, der schon als Kind ein Fanatiker des Zeichnens und des Malens war, fiel auch die Gewöhnung und frühe Anleitung durch das Metier des Vaters weg, die die erste Genieleistungen des kleinen Dürer und des kleinen Mozart unterstützte.

Klimt hatte nie einen wirklichen Schüler. Doch wird jederman, angeleitet durch die

häufigen Ausstellungen von Zeichnungen Klimts und Schieles, die in letzter Zeit stattfanden, die innere Verwandtschaft von beiden empfinden. Was sie trennt, ist der Unterschied einer Generation. Klimt war einer der drei großen führenden Meister von Art Nouveau; neben ihm stehen Hodler und Munch als die Künstler, die die Entscheidung von 1900 brachten. Schiele hat Klimts subtile, feminine Linie ins Starke, männliche Ausdrucksvolle, ja Uebersteigerte verwandelt. Klimt war der Künstler einer Gesellschaft, die das Ende einer großen, langen Kultur bedeutete, Ausdruck ihrer hochgezüchteten Verfeinerung. Nachdem sein Ringen um eine monumentale neue Gedankenmalerei mit dem Mißerfolg der Universitätsbilder endete, wendete er sich vorwiegend der Bildnis- und Landschaftsmalerei zu, in der er die Frauen dieser Gesellschaft und die verzauberte Welt, in der sie sich bewegten, mit unvergleichlichem Raffinement schilderte. Nur mehr wenige symbolische, gedankliche Bilder entstanden, diese aber vom Meister als sein Innerstes Anliegen gehegt und in jahrelangem Nachdenken gereift. Schiele war arm, kein Mann des frühen Erfolges wie Klimt. Die Armut des Stadtrandes, der Proletarierviertel spricht aus den Modellen vieler seiner frühen Zeichnungen, ähnlich wie beim jungen Kokoschka, dessen Laufbahn zwei Jahre früher begann. Dieser Umstand setzte ganz andere Akzente gerade in dem Bereich, das Schiele und Klimt gemeinsam ist: das Erotische. Die Auseinandersetzung mit der Welt des Eros war für die Aera von Art Nouveau und ihre starke Verkettung mit dem Dichterischen ein Hauptmoment ihrer künstlerischen Weltanschauung. Dies gilt für Toulouse-Lautrec, Munch und Klimt ebenso wie für Strindberg, George und Proust. Daß diese Auseinandersetzung in Wien, der Stadt, die Denker wie Freud und Weininger hervorbrachte, besonders profilierte Formen annahm, ist selbstverständlich. Das Problem des Erotischen, Sexuellen ist dem Klimt der Illustrationen zu den «Hetärengesprächen des Lukian», dem Kokoschka der «Träumenden Knaben» und frühen Dramen und dem Schiele der Zeichnungen von 1910 und 1911 gemeinsam. Die Gemeinsamkeit wird bei Klimt und Schiele zu einer wirklichen Filiation, zu einem verwandten Sehen und Empfinden, wie ihre zahlreichen Akt- und Modellstudien bekunden. Diese Gemeinsamkeit hindert offenbart mit aller Stärke den Unterschied der Temperamente und der Generationen. Was bei Klimt eine Musik von betörender Süßigkeit und lyrischem Zauber ist, wird bei Schiele zu schrillen, herben Dissonanzen, zum grausamen Aufreißen von Abgründen, ja zur dämonischen Vision. Nicht umsonst hat Toulouse-Lautrec, dessen Werk um 1909 in Wien zum ersten Mal zu sehen war, durch die schonungslose Bitterkeit der Dar-

stellung, durch die Skolettierung der weiblichen Psycho auf Schiele ungeheuren Eindruck gemacht. Als ein charakteristisches Beispiel möchte ich auf eine seiner besten frühen Modellstudien hinweisen: die «Hämische», Darstellung einer halbnackten Modellsteherin mit großem Modehut. Sie schneidet eine hämische Fratze aus proletarischem Minderheitsgefühl und Hohn gegen die Umwelt. Es ist faszinierend, wie der schiefe Blick, die verzogenen Lippen, die groben Proletarierhände im Rhythmus ihres Hutes und ihres einzigen Kleidungsstückes nachschwingen. Sie wirkt wie die Karikatur einer der schönen Modedamen Klimts, die sich in der Vorstadt derart verwandelt, eine Karikatur, zu der der groteske, sarkastisch bittere Humor Toulouse-Lautrecs ein wesentliches Element beigetragen hat.

Neben einem Akt von Klimt gehalten, wirkt einer von Schiele viel offener, schonungsloser Rückhaltlosigkeit der Darstellung. Da zeigt sich die Geisteshaltung des expressionistischen Künstlers. Schieles Gestalten atmen, auch in seinen Gemäldekompositionen, ein exzessives Höchstmaß der Expansion, des Von-innen-nach-außen-Dranges, Ausströmen in das Weltall. In einem Aquarell der Albertina wird diese Chiffre durch die Bereitschaft zu erotischer Hingabe gezeichnet. Die dämonische Macht des Erotischen wird zu solchen zerstörender, tödlicher Intensität, daß sie das Physische verbrennt und sich selbst aufhebt. So ist die menschliche und seelische Grundhaltung des Weibes, wenn wir von dem Unterschied «Heilig — Sündhaft» absehen, die gleiche wie die des fanatischen Künstlers und Asketen, als den Schiele sich selbst in der gleichen geprügelten Haltung zeichnete und malte: sich dem All hingebend, verbrennend und sich selbst zerstörend. Die Schonungslosigkeit und Offenheit dieser Darstellungen war die Ursache, daß eine engstirnige provinzielle Gerichtsbehörde über Schiele eine kurze Gefängnisstrafe wegen «Herstellung unsittlicher Kunstwerke» verhängte, ein Ereignis, das sein kurzes Leben tragisch überschattete und tiefe Spuren in seiner jungen Seele hinterließ. Eine tiefe Dualität geht durch Schieles künstlerisches Weltbild, wie durch das Munchs. Neben dieser Darstellung von fast grausamer Aufrichtigkeit finden wir Schöpfungen von zartestem und verhaltenstem Lyrismus, von einer Poesie des Seelischen, wie ihrer nur ein großer Dichter fähig war. Da ist das Aquarell der «Träumenden», die in ein buntes Gewand gehüllt wird, die blumigen Felder veranschaulichend, über die sie im Traum wandeln. Das Gemälde der «Trauernden» von schmerzlicher, wunder Melancholie: ein blaßes Frauenantlitz, das aus schwarzer Umgebung den Beschauer mit den großen Augen

Munich and Zurich: The Pre-Columbian Exhibition

(See article by Friedrich Bayl.)



The Feathered Serpent Quetzalcoatl.

High Valley Culture. Classic Aztec style. Reddish-grey stone. 49 cm high. Collection Museo Missionario Etnologico, Rome. Courtesy Director P. A. Ade and the Haus der Kunst, Munich.



Seated Woman holding Jar.

Jalisco. From Lake Chapala region, Nayarit.
Whitish gold tone painted brown. 36 cm high.
Collection Stendahl Galleries, Hollywood and
New York. Courtesy Haus der Kunst.



Seated Musician with Kettledrum (Huehuetl).

Colima. Painted red- and black-brown. 42 cm. high. Collection Stendahl Galleries, Hollywood and New York. Courtesy Haus der Kunst.



Head with Serpent Helmet.

From Vera Cruz. Middle Vera Cruz classic period. Yellowish tone. 41 cm. high. Collection Stendahl Galleries. Courtesy Haus der Kunst.



Death's Head.

Cholula ware, Mixtec Pueblo Culture. White and black-brown. 15.5 cm. high. Collection Museum für Völkerkunde, Vienna. Courtesy Haus der Kunst.



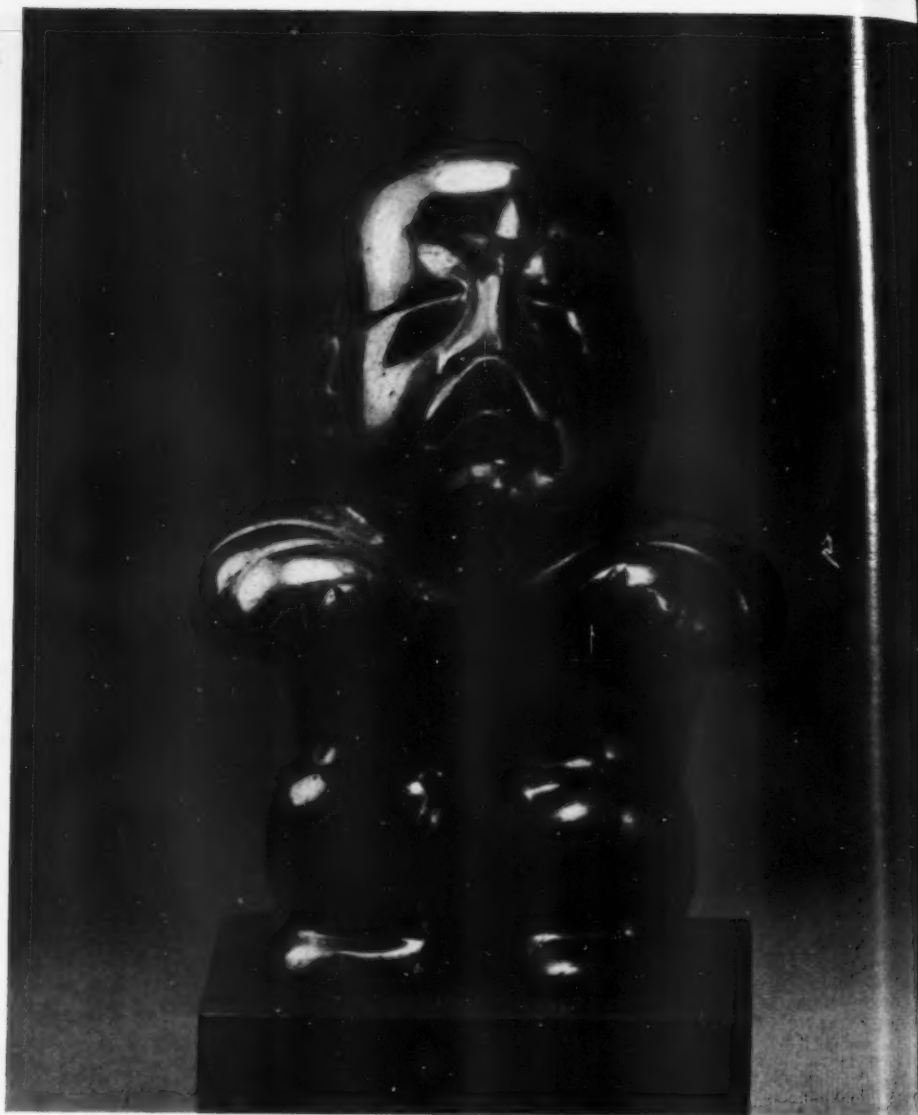
Standing Female Figure.

Guapiles, Costa Rica. Volcanic stone, 42.5 cm tall. Collection Stendahl Galleries. Courtesy Haus der Kunst.



Flat Standing Figure.

Brunca, Costa Rica. Reddish brown stone. 41 cm. tall, 21 cm. broad, 7.9 cm. thick. Portland Art Museum, William Sargent Ladd Collection. Courtesy Haus der Kunst.



Corpulent Seated Figure.

La Venta Culture. Hematite. 11.5 cm. high.
Collection The Wadsworth Atheneum, Hartford,
Connecticut. Courtesy Haus der Kunst.



Sitting Figure.

Mezcala region, Guerrero, Western Mexico.
Stone, 12 cm. high. Collection Stendahl Gal-
leries. Courtesy Haus der Kunst.



Grave urn with richly clothed male figure.

Oaxaca. Zapotec Culture. Gray brown tone.
39 cm. high. Collection Museum für Völker-
kunde, Vienna. Courtesy Haus der Kunst.



Mask with strongly emphasized eyebrows.

Mayan. Benque Viejo, Guatemala. Black-grey stone. 15.5 cm. high, 11.5 cm. broad. Collection Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden. Courtesy Haus der Kunst.



Seated Couple.

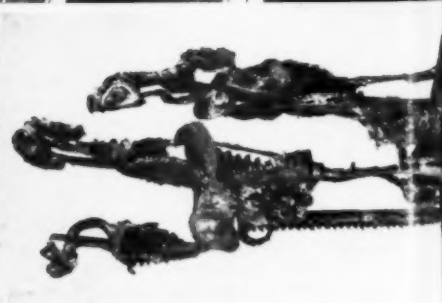
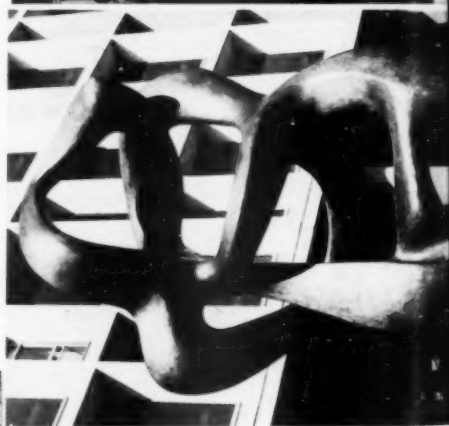
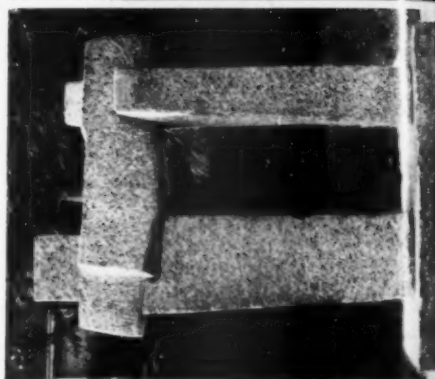
Mexpan, Nayarit, Western Mexico. Black and red tone. 42 cm. high. Collection D'Arcy Gallery, New York. Courtesy Haus der Kunst.

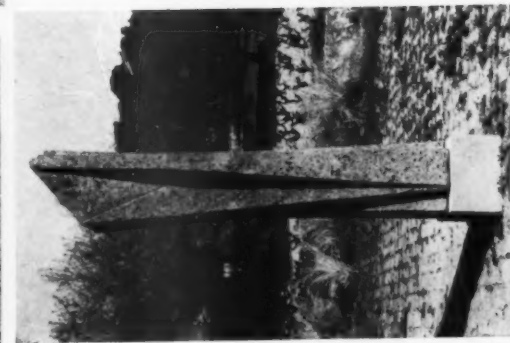
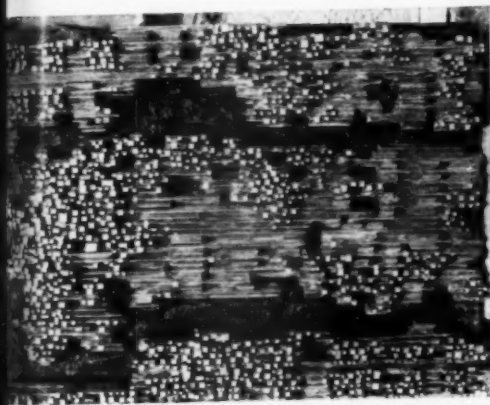


Handscroll painting on paper. Landscape by Wang Hui, dated August 1668. Ink-wash and colours. H. 17 in., L. 97 1/2 in.

From the exhibition, 4000 Years of Chinese Art, organized by C. T. Loo of New York and Paris for the Wadsworth Atheneum of Hartford, Connecticut, and introduced by Kojiro Tomita, Curator of Asiatic Art at the Boston Museum of Fine Arts.

The exhibition (which ended November 30) comprised more than 250 paintings, sculptures, bronze and pottery ritual vessels, porcelains, jades and other objects, ranging from a neolithic pottery jar found in Kansu to vases and bowls of the late Ch'ing Dynasty.





Swiss Sculptors

A selection from the 2nd open-air exhibition of contemporary Swiss sculpture, held during the summer in Bienne, and later in Como.

On the facing page, reading from top left: Condé, Robert Müller, Paul Speck; Brignoni, Ramseyer, Joseph Wyss, Poncel. On this page: Gisiger, Kemeny, Luglinbühl, Gürtler; Aeschbacher, M. Grossert, O. Koch.

Illustrations courtesy Dr. Marcel Joray, organizer of the exhibition.

François Clouet: Portrait of M. de Pienne L'Ainé. From the Department of Graphic Arts, The Library, Harvard University. (Gift of Mr. and Mrs. Philip Hofer.)

«De Clouet à Matisse» is the title of the exhibition of 224 French master drawings from American collections which is now on view in the Orangerie, Paris, after an earlier showing in the Boymans Museum of Rotterdam.

We reproduce these two examples through the courtesy of Miss Darthea Speyer, Exhibits Officer, Centre Culturel Américain, Paris, and refer our readers to the splendidly annotated and illustrated catalogue, available from the Orangerie.



Nicolas Poussin: Landscape with trees and a tower. From the Collection of Walter Cummings Baker of New York.



Eyzantine Art



Edinburgh International Festival of 1958 and
Victoria and Albert Museum, London.

Through the courtesy of the Edinburgh Festival
Society and Edinburgh University Press, we
reproduce three of the works shown in this
vast exhibition which is reviewed (rather
briefly for lack of space) elsewhere in this
issue by Lawrence Alloway.

Silver Gilt Staurotheque of the 11th/12th century from The Treasury of Nonantola Abbey. The reliquary is probably of Constantinopolitan workmanship, with an outer border of later date.



The Harb
Ivory. 10
Collection
de Louv

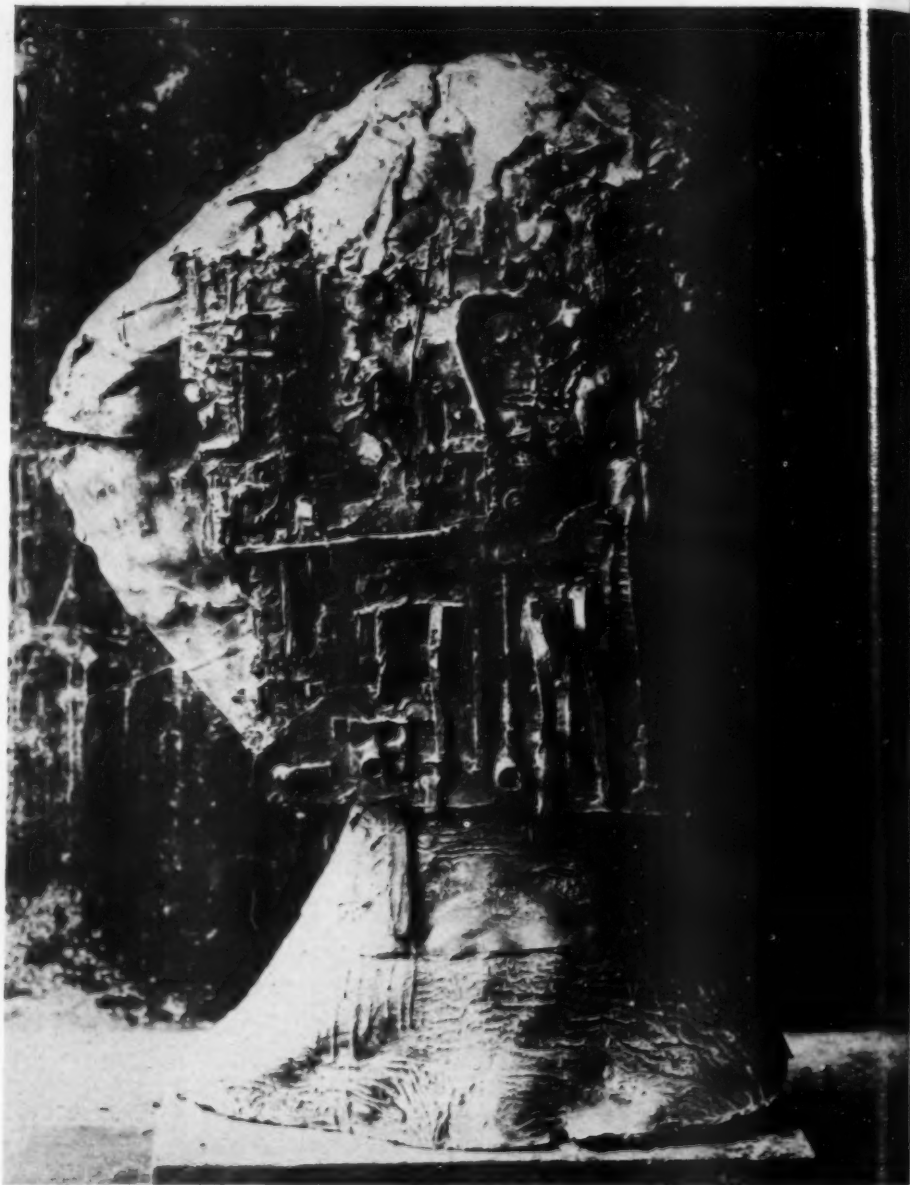
We repr
illuminat
from the
late C.
which w
tion at S
ember 9
page fr
century
Helmars
for which
the hig
realized
at aucti
the Vic
century,
was sold
prices a
Auction
of £326,
record f
book sa



The Harbaville Triptych.
Ivory. 10th century.
Collection Musée
du Louvre, Paris.

We reproduce two of the illuminated manuscripts from the Collection of the late C. W. Dyson Perrins which were sold at auction at Sotheby's on December 9th. On the left, a page from the mid-12th century Latin Gospels of Helmarshausen, Germany, for which £39,000 was paid, the highest price ever realized for a manuscript at auction. On the right, the Vidal Maior, 13th century, Aragonese, which was sold for £28,000. Other prices are listed in our Auction section. The total of £326,620 established a record for a single day's book sale.





▲
Eduardo Paolozzi: Head. 1957. Bronze. 38 1/2 ins. high.
(See article by Lawrence Alloway.)

Four of the priceless objects in the exhibition, «Bulgaria: 2500 Years of Art», reproduced here through the courtesy of Professor Jean Gabus, Director of the Musée d'Ethnographie, Neuchâtel, where the exhibition will remain on view till February.

Top left, St. Stephan, from the 11th—13th century church of Boyana. Right, bronze head of the Roman emperor Gordian III. Lower left, a disk or cover encrusted with silver dating from the 8th century B. C., or a of 13 pieces comprising the gold treasure of Volchirak. Right, Oenochoe of the 4th century B. C., one of nine pieces comprising the gold treasure of Panagurichë.



on, Bul-
ough the
y of the
xhibition

ry church
em; error
ncrusted
or 3 of
elch ran.
of nine
gur chlé.

collab-
ding,

ESCO
Inter-
y the

From the exhibition
of paintings submitted
for the Guggenheim
International Award,
Solomon R. Guggenheim
Museum, New York.

Minoru Kawabata:
Rhythm-Brown. 1958.
Oil on canvas.
51 1/4 x 76 1/4 in.
Honorable mention.

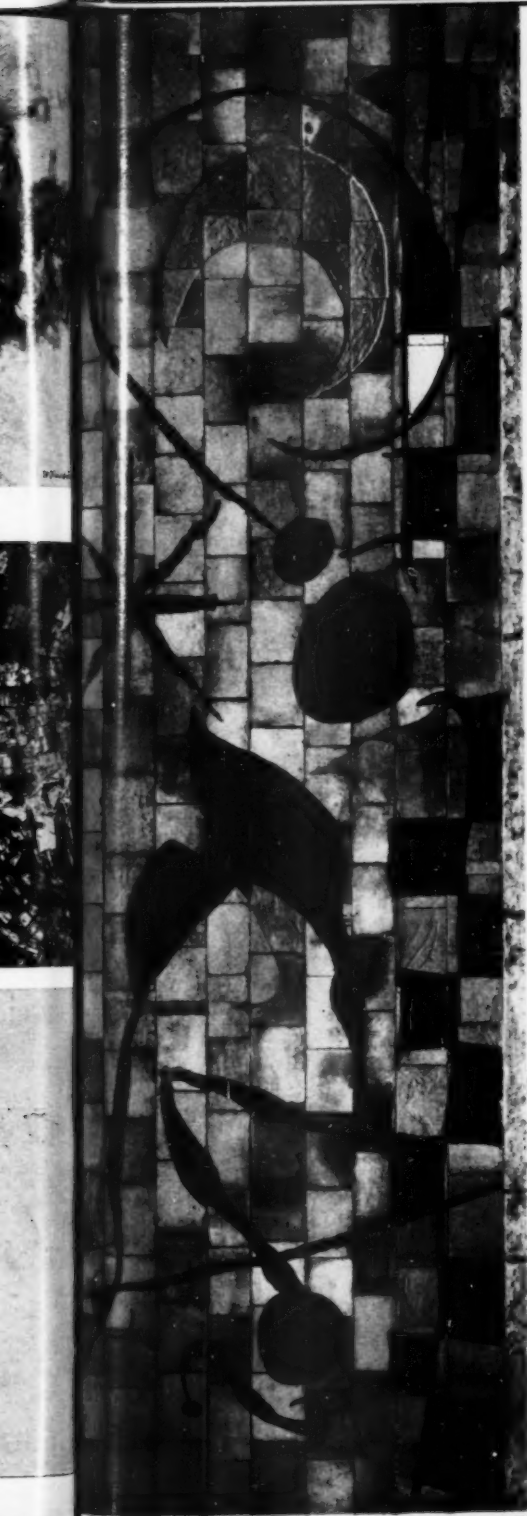


Riopelle: Open Horizons.
1957. Oil on canvas.
45 x 76 1/4 in.
Honorable mention.



Louis Le Broquy:
Recumbent Woman. 1958.
Oil on canvas.
40 1/4 x 60 1/4 in.
Irish section candidate.

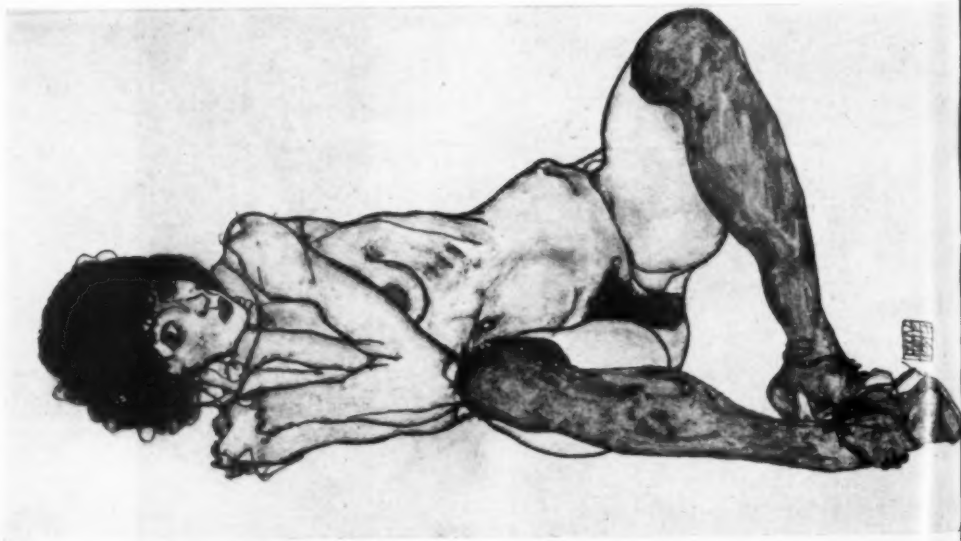




Miró: Night. 1957-58. Ceramics mural executed in collaboration with José Artigas for the UNESCO Building, Paris. 9' 8" x 24' 5".



Miró: Day. 1957-58. Ceramic mural for the UNESCO Building, Paris. 9' 8" x 49' 3".
The Miró-Artigas murals won the Guggenheim International Award for 1958. Reproductions courtesy The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Above, Gustav Klimt: *Frauenakt, den Kopf ins Kissen geschmiegt, seitlich von hinten*. Pencil. 34.5 x 50.5 cm. From Auction 93, German Art of the 20th Century, at Gutekunst & Klipstein, Bern.

Left, Egon Schiele: *Slizender Frauenakt*. Pencil and watercolour. From the recent exhibition of Austrian graphic art at the Kunsthaus, Zurich. Courtesy Dr. René Wehrli.

For an analysis of the art of Egon Schiele, and of the differences between it and that of Gustav Klimt, see the essay by Dr. Otto Benesch, Director of the Albertina, Vienna, on pages 37-76.

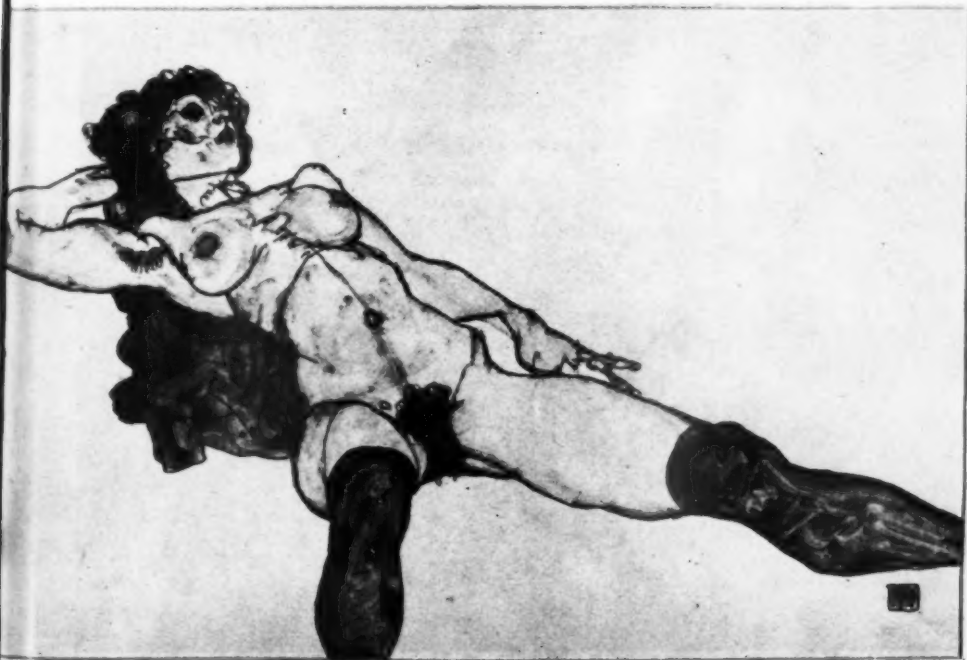


Schiele: Die Hämsche. Watercolour.
Private Collection, Vienna.



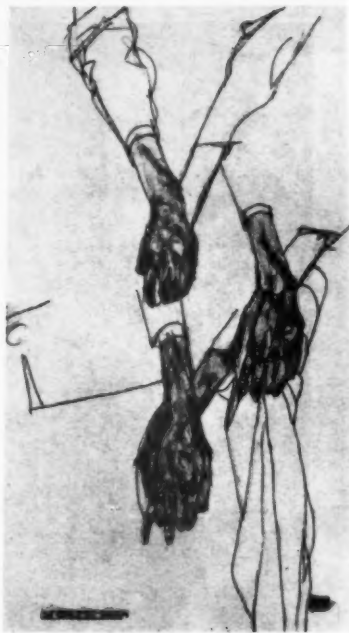
Schiele: Des Künstlers Gattin mit ihrem kleinen Neffen. Private Collection, Vienna.

Schiele: Liegender Akt. From the Collection of the Albertina.



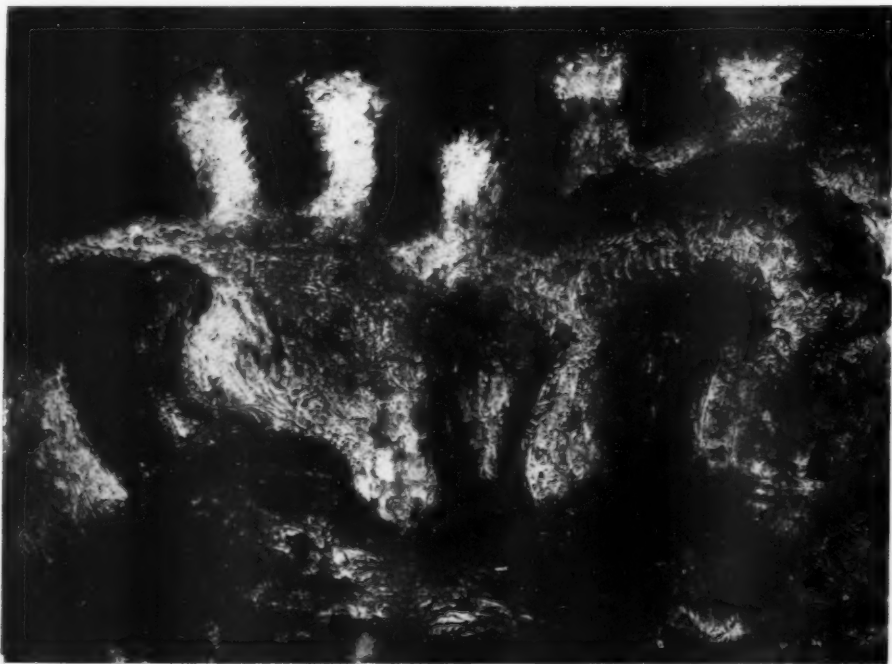


Schiele: Die Trauernde. Oil-tempera on wood.
Private Collection, Vienna.



Schiele: Die gefalteten Hände.
Private Collection, Vienna.

Fautrier: Untitled painting of 1928. (Collection Madame Jeanne Castel.) Concerning the paintings by Fautrier reproduced on this page and the next, see article by Giuseppe Marchiori on Fautrier's exhibition at the Galleria Apollinaire, Milan.

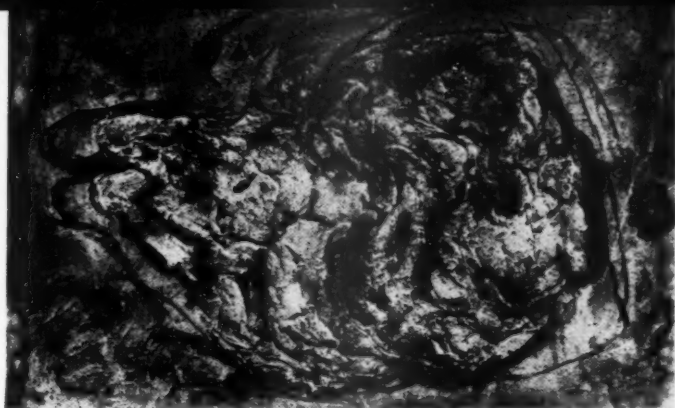


Fautrier
(Col. M)

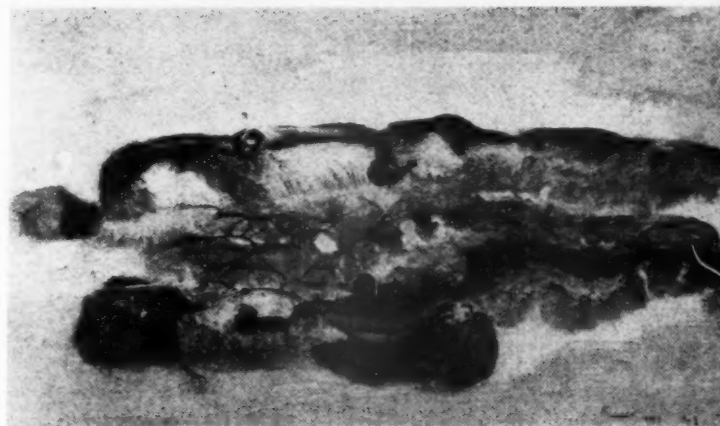
Fautrier
(Col. A)

Fautrier

Fautrier: Panorama, 1956.
(Coll. Museo de Janeiro)



Fautrier: Le glacier, 1932.
(Coll. Arch. Ravetta)



Fautrier: Les boîtes rondes, 1954. (Coll. Chambers)



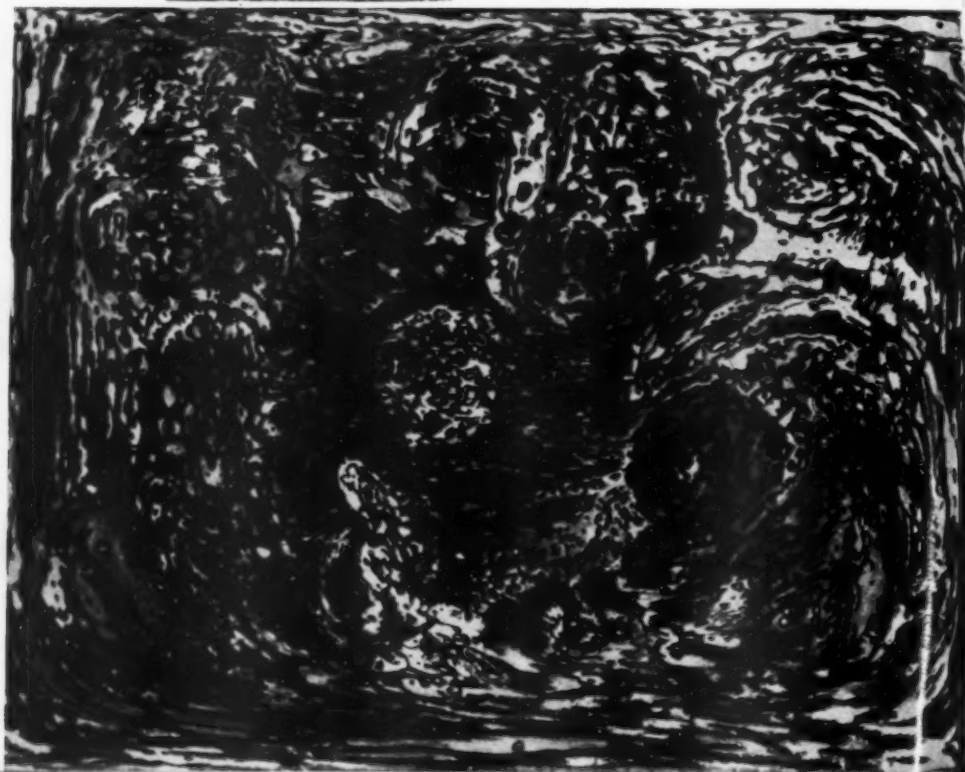
Fautrier: Les seins nus, 1945. (Coll. André Malraux)





Roel d'Haese: Cire perdue bronze sculpture. Courtesy Galerie Claude Vernal. On this and the next page are five examples of the work of the Belgian sculptor, Roel d'Haese, whose sculpture was to be seen in the 1975 Venice Biennale and more recently in a one-man show at the Palais des Beaux-Arts, Brussels. We refer our readers to the essay by Viscount Philippe d'Archoot on d'Haese's work on page 85-89.

«Tallasa», an oil painting, is an example of the recent work of the Danish artist Elna Riegels, whom our Danish Editor Steen Colding commends to the attention of readers of this magazine.



ron: scul
ude: rna
e v shu
of ne B
ese wh
in ne 175
recently
Pal is de

e e say
on d'asec



«S'en va t'en guerre». Cire perdue.
Multiple casting. 1955/56. 53 cm.



«Je suis sous la pluie». Cire perdue. 1957. 58 cm.



«Je suis sous la pluie» (from the other side).



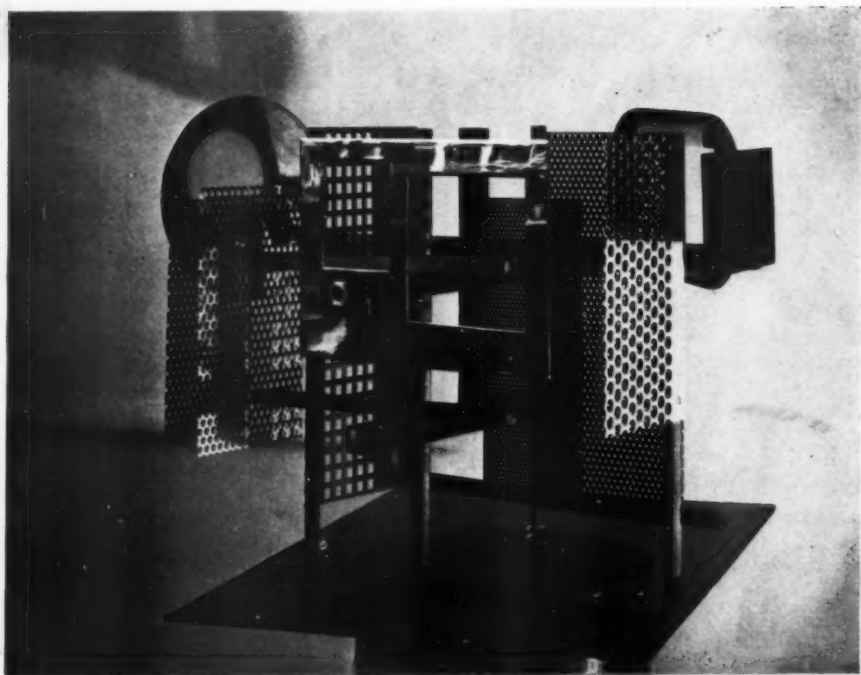
«Salome». Cire perdue. 1957. 37 cm.



Above: François Arnal, *Dormir près du Lago*. Table 1957. Oil on canvas. 100 x 65 cm. In the artist's current exhibition at the Rose Fried Gallery, New York.
Below: Raoul Dufy, *Sicilian Coast Town*. Oil on canvas. 32 x 40 in. In the December exhibition of French Masters at the Datzell Hatfield Galleries, Los Angeles.

Above: Dodeigne, *Pierre de Soignies*. 185 cm. high. Courtesy Galerie Claude Bernard.

Below: Schöffer, *Sculpture Luminodynamique*. Courtesy Galerie Denise René. (See *Paris Chronique* by Georges Limbour.)



go. Tan
st's cur
Yor
on canva
of Fren
os Ange





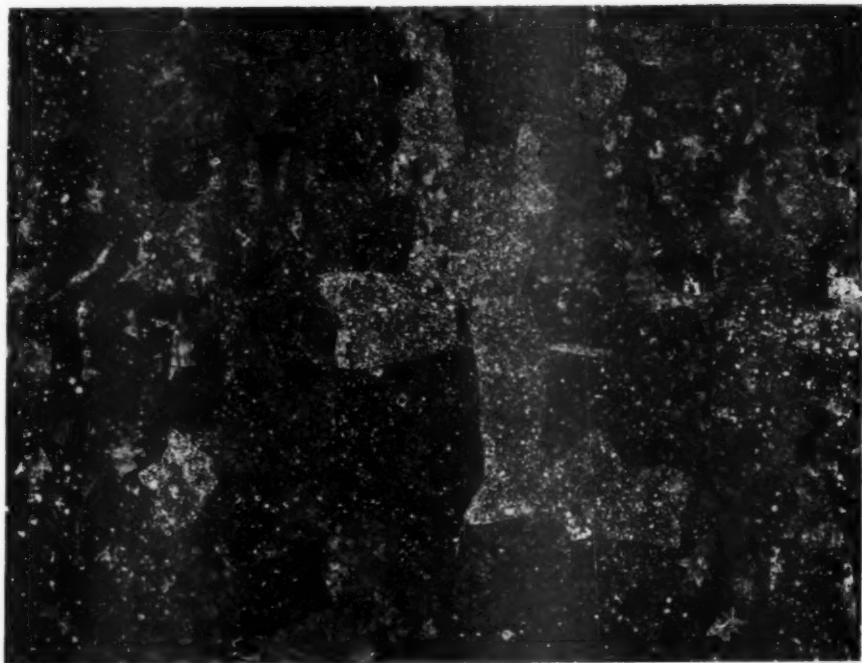
Jean Dubuffet: *Personnage à mi-corps*. October 1958. Chinese ink and black oil painting on paper. 69 x 47 cm.

The Dubuffet painting reproduced above and those on the next page are among the 55 works of 1943—1958 which are currently on exhibit at the new Galerie Daniel Corcier, in Frankfurt. (See review by Georges Limbour.)

We would also like to refer our readers to the handsome catalogue containing an introductory essay by Professor Will Grohmann which has been published for this inaugural exhibition.



Dubuffet: Alentour la Maison. June 1957. Oil on canvas. 116 x 89 cm.

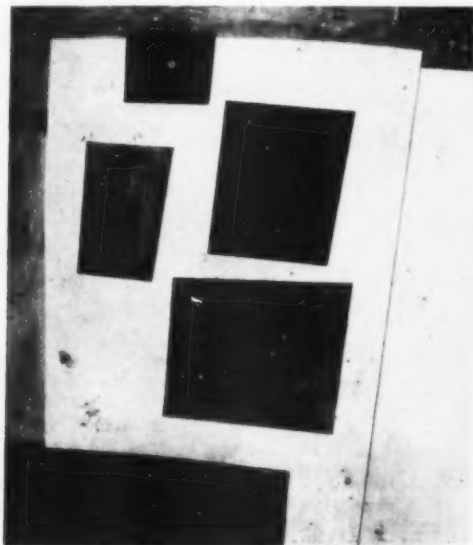


Dubuffet: Topographie aux feuilles mortes. October 1957. Oil on canvas. 147 x 115 cm.

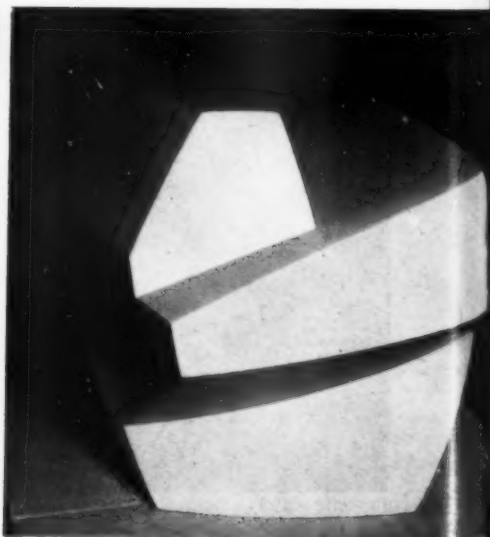
This sculpture of Brancusi (marble, 12" high without its copper base) is among the works by 20th century masters recently on exhibit at the Rose Fried Gallery, New York.



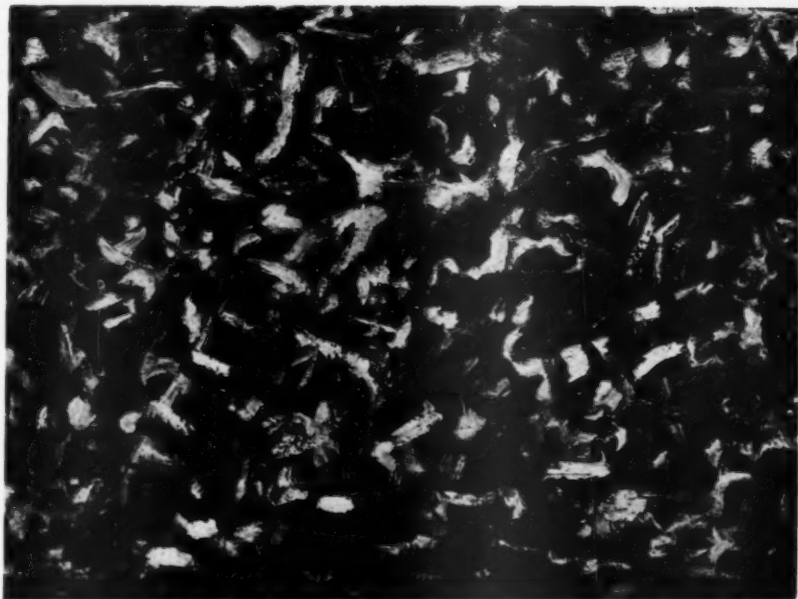
Ben Nicholson's painting, «August 1958, No. 4» is one of the 100 works by the English master which comprise the inaugural exhibition of the new Rose Fried Gallery, New York.



Rene Monney's sculpture, «Pierre champagne» was included in the Swiss artist's recent exhibition at the Galerie Suzanne Bollag, Zurich.

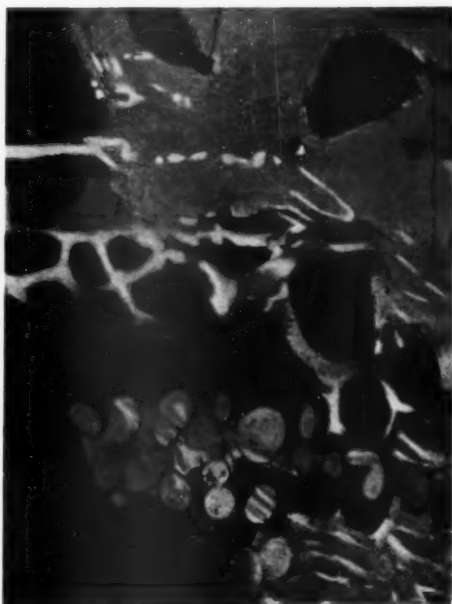


Jackson Pollock's
early abstract work
is not as widely
known as it should
be, especially in
Europe. The painting
here reproduced (an
untitled non-figura-
tive composition in
oil on canvas meas-
uring 5 X 20 inches)
was made in 1937. It
was included in the
recent Pollock ex-
hibition at the Sid-
ney Janis Gallery,
New York, through
whose courtesy it is
presented here. (See
review by William
Rubin elsewhere in
this issue, and also
article on Pollock's
London exhibition
at the Whitechapel
Gallery by Lawrence
Alloway.)



Robert Fontené: A recent painting in-
cluded in the artist's exhibition at the
Drian Gallery, London. (Photo courtesy
Studio Paul Facchetti, Paris.)

Enrique Zanartu: Composition, 1957. Oil
on canvas, 51 X 38 1/4 inches. (See com-
ments on this artist—who won the award
for Chile in the Guggenheim Inter-
national of 1958—by William Rubin else-
where in this issue.)



This 1958 oil painting by René Laubiés was recently exhibited at the Städtische Museum of Leverkusen (G) in an exhibition of 79 works by 19 artists associated with the Studio Paul Facchetti, Paris, and presented by Dr. C. Schwellcher and the critic, Ch. Delloye. Reproduction courtesy the Städtische Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen.



eines koptischen Mumienbildes anblickt, hinter sich zwei dissonierende Farbflecken gelb und rot, in die ein wahnwitziges Profil mit Schieles eigenen Zügen einschneidet, neben sich drei ruhige Farbenbänder in Blau, Rot und gelblichem Grau. Als ich Schiele um eine Sinndeutung bat, bezeichnete er die Farbondissonanz als «den Wahnsinn», den Farbondreiklang als die verständlichen Gedanken des trauernden Frauenantlitzes. Schließlich die köstlichen Bildniszeichnungen seiner Gattin Edith aus späteren Lebensjahren, als die schmerzliche Spannung in dem Künstler sich zu einer heiteren und positiven Lebensbetrachtung gelöst hatte, wie sie auch aus seinen Briefen an die Dargestellte spricht. Wenn wir heute auf Schieles Werk zurückblicken, so zeigt es ein doppeltes Antlitz: Schiele, der geniale Zeichner, der tausende von unübertrefflichen Blättern nach der Natur geschaffen hat, und Schiele der Maler, der Schöpfer von seltenen Bildern, die zumeist in eine imaginäre Welt der Vision vorstoßen, die oft sehr groß angelegt waren, aber meist unbegeehrt in seinem Atelier verblieben oder als Fragmente nicht zu Ende geführt wurden. Die allgemeine Schätzung galt schon zu Schieles Lebzeiten und gilt auch heute mehr seinen Zeichnungen als seinen Bildern. Schiele aber lehnte diese einseitige Bevorzugung ab. Seine malerischen Werke waren ihm oft wichtiger als seine zeichnerischen. Er nährte in sich stets den Drang zur monumentalen Malerei, zu der er gewiß die Anlage, aber nicht die Gelegenheit der Betätigung hatte. Er bedeckte mächtige Leinwände mit seinen steilen, gotischen Gestalten, ein materielles Risiko für den in hartem Lebenskampf stehenden Künstler, da sie unverkäuflich waren. Scheiterte ja auch Klimt mit seinen Monumentalgemälden an dem Unverstand seiner Umgebung, während sein Schweizer Freund Ferdinand Hodler, den Schiele neben seinem Abgott Klimt ehrlich bewunderte, unter einem günstigeren Stern diese Anlage betätigen konnte. Schiele brachte seinen Bildideen Opfer. Sie flossen unablässig, zu jeder Stunde; er warf sie meist auf die Blätter von kleinen Notizbüchern in flüchtigen Bleistiftlinien hin, manchmal nur auf leere Briefumschläge oder die Marmorplatten von Kaffeehaustischen. Er sagte aber selbst von ihnen, daß jede so schön wäre, daß sie der Ausführung würdig wäre. Seine Zeichnungen waren Ausfluß eines Elementartriebs, lieferten ihm Material für seine Bildideen und zugleich Subsistenz für sein Leben. Um die Ausführung seiner Bildideen kämpfte Schiele unablässig. So schwer sie ihm auch das Leben machte, so viel mehr unter günstigeren Umständen gefördert hätten werden können, so imponierend und groß steht heute dieses malerische Werk vor uns. Schiele schuf sich eine eigene malerische Technik, so wie

er neue künstlerische Ausdrucksformen fand. Eine herkömmliche Ölpinseltechnik, so wie er sie zunächst von Malerfreunden, dann auf der Akademie erlernte, verraten nur die Frühwerke des Knaben. Das Jahr 1910, das Jahr des Durchbruchs seiner Persönlichkeit, brachte bereits die großen Bildflächen — Bildnisse und Akte —, die zum ersten Mal die für Schiele so charakteristische Verquickung von Linie und Impasto zu einem Gewebe von einzigartiger Ausdruckstärke zeigen. Es wäre falsch, diese Bilder unmalerisch, flüchtig, linear, zeichnerisch zu nennen. Sie erschließen Neuland der malerischen Ausdrucksmöglichkeit, nichts anderes als Kokoschkas Gemälde des gleichen Jahres. Das Jahr 1911, eine besonders glückliche Schaffensperiode Schieles, brachte sogar einen Höhepunkt spezifisch malerischer Qualitäten: Sonnenblumen, Landschaften, die kleinen Holztafelbilder — «Brettel» nannte sie Schiele —, in denen er tiefes, juwelhaftes Leuchten der Farben erzielte, entsprechend dem zauberhaften Opalisieren der rinnenden Wasserfarbtöne der gleichzeitigen Aquarelle.

Wenn wir die Titel von Schieles malerischem Werk überschauen, so besagen sie allein schon, wie sehr der Blick dieses Frühvollendeten in eine andere Welt jenseits der sichtbaren hinüberreichen: Der Selbstseher, Der Prophet, Der Lyriker, Weltwehmut, Delirien, Die tote Mutter, Die Geburt des Genies, Agonie, Auferstehung. Es wird als Kennzeichen des Expressionismus angesehen, daß er den Grundriß einer imaginären Welt jenseits der sichtbaren zu entwerfen suchte. Diese Welt war für Schiele, wie er selbst sagte, deshalb aber nicht weniger wirklich und natürlich als die sichtbare Welt. Er negierte die Natur nicht; er war ihrem Erlebnis und Studium mit enthusiastischer Freude hingegeben, wie sowohl seine Zeichnungen als auch seine niedergeschriebenen Gedanken bezogen. Sonst wäre ja Schieles enormes zeichnerisches Schaffen nicht zustande gekommen. Die Zahl der Blätter, die er zur Vorbereitung eines Bildnisses schuf, war Legion. Ich konnte ihn oft bei der Arbeit beobachten, besonders, als er das lebensgroße Doppelporträt von meinem Vater und mir schuf (1913, jetzt in der Modernen Galerie, Linz). Schiele zeichnete rasch, der Stift glitt, wie von Geisterhand geführt, wie im Spiel, über die weiße Papierfläche, mit einer Handhaltung, die zuweilen die der Pinselführung ostasiatischer Maler war. Radiergummi wurde nicht verwendet — änderte das Modell die Haltung, so wurden die neuen Linien neben die alten mit gleicher unfehlbarer Sicherheit gesetzt. Unablässig wurde ein Papierblatt nach dem andern aufgezogen, so eilte die Produktion dahin. Daß hier und da ein Blatt leer lief, war unvermeidlich — im Atelier gab es stets eine Menge Abfall, der mit Füßen getreten wurde,

Voici donc, techniquement, l'origine des Texturologies. Pour réaliser les «Tableaux d'Assemblages», Dubuffet préparait d'abord un certain nombre (une cinquantaine) de toiles wenn ihn auch heute der Handel gierig aufgreift, wo er noch existiert. Aber auch die größten Meisterwerke erstanden so wie im Spiel — bei zwangslösester, nonchalantester, ja oft unbequemster Haltung des Zeichners. Doch wie bohrte sich Schiele mit seinen dunklen Augen in das Modell! Wie wurde jeder Nerv und Muskel erfaßt! Als Beispiel diene eine Studie nach meinen Händen, die dann ziemlich unverändert in dem genannten Porträt Verwendung fand. Ein-, zwei-, dreimal wiederholte Schiele das gleiche Gebilde der «Gefalteten Hände» am selben Papierblatt, dem er die Ausdruckskraft einer gotischen Bildkomposition verlieh, wenngleich es reines Naturstudium war. Die Farben gab Schiele seinen Blättern nie vor dem Modell, sondern immer nachträglich aus der mit Naturanschauung vollgesogenen Erinnerung.

In diesem innigen Verhältnis zur Natur offenbart sich ein guter Teil des österreichischen Erbes. Oesterreichische Künstler haben seit Jahrhunderten den Geist durch die Natur gesucht und ausgedrückt. Aber die sichtbare und greifbare Wirklichkeit wurde für Schiele gleichsam transparent und von innen durchleuchtet. Er sah die tieferen Zusammenhänge und gab ihnen künstlerische Gestalt. Schiele entstellte und zerbach die Natur niemals einem krankhaft gewollten Ausdruck zuliebe, aber er steigerte sie aus der Glut seines Erlebens heraus. Auch in seinem Aspekt der Natur, aus zahlreichen Landschaften ersichtlich, liebte er, wie der Lyriker Georg Trakl, das Dunkle, Verhaltene, Nachdenkliche, Melancholische, die Lyrik mit tragischem Unterton, die Stimmung des Abends mit tiefen Schatten, des frühen Morgengrauens, die Zeit des herbstlichen Vergehens mit den letzten brennenden Blättern, des vorfrühlingshaften Keimens im zarten Gitterwerk kahler Blüme. Diese Natur sagte seiner seelischen Haltung und seinem Stilwollen am meisten zu, deshalb widmete er ihr so viel von seiner gestalten- den Kraft. Aber er erlebte auch die Freude einer strahlenden Berglandschaft, eines brausenden Wildbachs, einer lachenden Blumenwiese und gab ihr rückhaltlos bejahenden Ausdruck. Nicht nur die Schatten des Todes, Krankheit und Verfall waren ihm immer gegenwärtig, wie mißverständlich von ihm gesagt wurde, sondern auch die tragenden, aufbauenden Kräfte des Lebens. In einem seiner geschriebenen Selbstbildnissen sagt er: «Ich bin ein Mensch, ich liebe den Tod und liebe das Leben». Als der Tod an den Achtundzwanzigjährigen innerhalb dreier Tage nach dem Hinscheiden seiner jungen Gattin herantrat, hatte er für ihn nichts Schreckliches mehr, sondern bedeutete den Uebergang in

eine höhere Daseinsform. Der Frühverstorbene wird lebendig bleiben, so lange Spuren seines Werkes bestehen, eine ständig fließende Kraftquelle für kommende Generationen. Sein Werk ist zeitlos, denn wie Schiele selbst auf eine seiner im Gefängnis entstandenen Zeichnungen schrieb: «Kunst kann nicht modern sein, Kunst ist ewig».

(Les Texturologies de Jean Dubuffet, suite)

dans lesquelles il découperait les divers morceaux destinés à composer, une fois collés, le tableau définitif. Ces toiles préalables étaient donc sacrifiées; l'artiste en découpait le cœur, et les meilleurs organes, le reste était jeté au rebut. En général elles n'exprimaient aucun thème, puisqu'elles servaient de matière brute. Un jour cependant Dubuffet s'avisa que certaines de ces toiles, certaines de ces Iphigénies promises à l'holocauste, n'étaient pas si dépourvues de signification qu'elles pouvaient le paraître au premier abord. Un rythme s'y découvrait, une certaine prolifération de formes, une organisation, de même que les graines jetées par le semeur ne tombent pas au hasard, mais forment une trajectoire organisée, une gerbe harmonieuse dans un seul mouvement. Ainsi quelques unes de ces toiles préalables furent sauvées du sacrifice et haussées au rang d'œuvres définitives. C'est alors, lorsqu'une dizaine en eut été réunie, qu'elles furent baptisées: Texturologies.

Ce nom, qui entre, avec un si grand air de parenté, dans la famille des titres inventés par Dubuffet, résume excellemment l'esprit de ces tableaux. Combien de fois, depuis une dizaine d'années, n'avons-nous pas rencontré dans les divers petits écrits de cet artiste, ou cité par un interviewer, le mot significatif: texture? Dubuffet employant ce mot entendait nous faire bien comprendre qu'il ne s'intéresse pas à la forme individuelle des objets, à leurs lignes, ou volumes, mais à leur structure, à la nature profonde de leur matière, à leur texture. Est-ce que les tableaux peints au cours des dix dernières années représentant des configurations non délimitées et appelées «Sols» ou «Terrains», qu'ils fussent en haute pâte ou de surface lisse, n'étaient pas déjà des texturologies? Les tableaux qui portent désormais décidément ce nom sont de facture lisse. Leur première destination (toiles préalables faites pour être entaillées), bien que l'auteur ait, comme on le sait, un certain souci réaliste, les poussait vers l'abstraction. Textures, mais textures de quelles matières? De terre, de pierre, de végétaux, d'eau ou d'étendre celeste? Ce sont bien des

Präkolumbisch

von Friedrich Bayl

«Präkolumbische Kunst» heißt es groß und verheißungsvoll auf dem schönen Plakat und klein darunter «aus Mexiko und Mittelamerika». Eine weise Beschränkung: peruanische, bolivianische, südamerikanische Kunst im allgemeinen wird beiseite gelassen. So ist auseinander gehalten, was nicht zusammen gehört, und vieles getan, um die vagen europäischen Vorstellungen von mittelamerikanischer Kunst vor der Conquista zu klären und umreißen. Inkaische Kunsterzeugnisse fehlen, dafür manifestieren um so kraftvoller Azteken und Mayas und ihre Vorgänger und Zeitgenossen.

Man hat weiter darauf verzichtet, der präkolumbischen Sammlung eine koloniale Abteilung zuzufügen und zu zeigen, wie das Heidnische phantastisch und verwirrend schön sich mit dem Christlichen verbindet — ein Handgriff, durch die Pariser Mexiko-Ausstellung von 1952 ihren spektakulären Akzent erhielt und weithin faszinierte. Diese neuerliche Beschränkung bringt einen Gewinn für die Intensität, mit der das eigentliche Thema angegangen werden kann. (In Paris 681 Nummern präkolumbischer Kunst gegen fast doppelt so viele in München.)

Dem klugen Organisator der jetzigen Ausstellung, Dr. Gerdt Kutscher, kam es nicht auf billige Sensation populärer Schaulust an. Er wollte keinen Schock des Fremdartigen und Befremdenden, des Exotischen provozieren, sondern intime ästhetische Erregung, Erregung durch Nachbarschaft und Vergleich. Sein eigenes Metier ließ der Wissenschaftler Kutscher dabei nicht außer Spiel. Die Objekte der Ausstellung sind aufgebaut, eingerichtet, gegliedert nach dem neuesten Stand der Amerikanistik — sagen wir besser, nach dem Stand der Eröffnung. Denn wer weiß, was die Amerikanistik in ein, zwei Jahren, wenn die Ausstellung aufgelöst werden wird, zu sagen hat. Was Mexiko und Mittelamerika anlangt, steckt sie eigentlich noch in den Kinderschuhen, und neue Grabungen, Forschungen und Theorien können vom Abend zum Morgen

das heute Sichere umstoßen. Man mißtraut ihm ein wenig: es ist zu klar, zu eindeutig und schematisch, zu wenig lebendig. Und konsequent ließ Dr. Kutscher die Leinen locker. Er nahm das Wissenschaftliche als Skelett, schrieb es gerade nur auf die Seitenwände der Vitrinen, wo es leicht zu übersehen ist, damit die noch fragwürdige Theorie und das historisch Ungesicherte der ästhetischen Erregung den Platz nicht streitig machen können. Auf die es uns ankommt — uns, von denen die wenigsten Fachleute sind.

Es ist das erste Mal, daß die eiskalten Hallen in Hitlers megalomanem Kunstpalast zu München erträglich ist. Sie wurden unsichtbar gemacht, in Dunkel und Finsternis getaucht. Dahinein ist das halbe Hundert großer und kleiner Vitrinen gestellt, in denen sich unter indirektem Licht die Gegenstände ausbreiten, in lockerer Ordnung, groß und klein durcheinander, wie dem Zufall anheimgegeben, doch in wissenschaftlicher Reihung und ästhetischer Steigerung. Die größeren Objekte, Statuen, Köpfe, Rührergefäße und Architekturstücke vor schwarzen Mauern, inmitten der Säle, sind aus dem Dunkel durch vielfältige Spotlights herausgehoben (leider nicht immer hell und plastisch genug). Doch der Effekt ist erreicht. Die nüchterne und ernüchternde Addition von Museumsstücken wurde vermieden. Die Gegenstände — uns glücklicherweise zugänglich gemacht, indem sie dem ihnen eigenen Klima, Raum und Licht, der ihnen zugehörigen Luft entführt wurden —, sind nicht vom europäischen Winter und Neonröhren an die internationalen Stell- und Rufenwand gestellt, sie wachsen gleichsam aus dem Nichts, sind nur sie selbst, verlangen kein Wissen von Folklore, Geschichte und Religionsphilosophie. Sie offenbaren sich in ihrer schöpferischen Essenz — auf sie strahlt das Licht. Ein Kunsthistoriker hat bescheiden und klug zum Aufbau seiner Ausstellung einen Architekten zugezogen. Er wurde belohnt.

Die Vitrinen, Licht und Dunkel, Spotlights und Postamente wurden den Objekten nach Maß geschneidert. Sie werden gemeinsam auf die Reise gehen. Von München, wo Generalprobe und Uraufführung stattfand, nach Berlin und von dort nach Holland, Frankreich, Oesterreich, die Schweiz und Schweden.

Ueber 1200 Gegenstände. Leihgeber aus der alten und der neuen Welt, private und staatliche steuerten ihr Material bei; aber aus Mexiko selbst ist so gut wie nichts gekommen, ebensowenig aus Paris. Schade darum. Doch da Ausstellungspolitik so fintenreich und dunkel ist wie eine Quemoy-Verhandlung in Warschau, bescheiden wir uns mit dem Glück des Vorhandenen.

Nicht bescheiden möchten wir uns mit der Anordnung der Sammlung Earl Stendahl aus Hollywood. Mr. Stendahl hat mit 505 zum Teil herrlichen Stücken aus seiner eigenen Kolle-

tion großzügig, dankenswert und verdienstvoll zur Ausstellung beigetragen. Es ist zu verstehen, daß er das Ganze, das er mühsam zusammengetragen hat, nicht auseinander reißen möchte. Aber der Betrachter ist gezwungen, neben- und nacheinander zwei Ausstellungen gleicher Art zu sehen. Interessiert er sich zum Beispiel für Figuren im Hacha- und Palma-Stil, muß er wie ein Hinderisläufer zwischen Vitrinen und Postamenten hin- und herrennen und rennen. Und die Finger müssen blättern, blättern und suchen. Denn auch der sonst ausgezeichnete Katalog wahrte die ärgerliche Zweitteilung. Vielleicht hat das Mr. Stendahl, der lächelnd zur Münchner Uraufführung kam, selbst bemerkt und ist bereit, den kleinen, doch mißlichen Regiofehler zu vermeiden. Der Ausstellung würde es zu gute kommen, und die Betrachter würden ihm noch dankbarer sein.

Durch halb Europa wird die Ausstellung ziehen und die Schätze Mexikos zeigen. Und nichts erinnert an die historische Schuld Europas. (Was gewiß nicht Aufgabe der Ausstellung ist. Und trotzdem nicht vergessen werden soll.)

Karl V., in dessen Reich die Sonne nicht unterging, war Kaiser von halb Europa. In seinem Auftrag — um die komplizierte Geschichte zu vereinfachen — landete Cortés als Führer von ein paar hundert Abenteurern 1519 in Mexiko bei einem Ort, den er Villa Rica de la Vera Cruz nannte, Reicher Hafen vom Wahren Kreuz. Wie überirdischen Wesen wurden sie empfangen, der weiße Gott, der wiedergekehrte Quetzalcoatl. Seine Gewänder und die der obersten Götter wurden ihnen entgegengebracht und sie mordeten und plünderten im Namen der christlichen Majestät so radikal, als hätten sie einen nationalsozialistischen Generalstabschef bei sich. Doch sie waren nur ausübende Organe und hätten sich bei einem etwaigen Prozeß auf Befehlsnotstand und ihren Glauben an Gott und Reich berufen dürfen. Sechs Jahre später plünderten ihre deutsche, italienischen und spanischen Genossen das heilige Rom der Päpste im Auftrag Karl V. Erasmus sah das Ende der Welt gekommen. Die Kirche brach auseinander, die Türken standen vor Wien, am Himmel unheilverheißende Kometen. Die Welt war aus den Fugen — sie war eine Kugel, die durch den Raum sauste. An ihr lebten, klebten die Menschen den Kopf nach unten, nach oben. Wer wußte noch, wo er war! Angst breitete sich aus — angoisse des Erasmus und der Intellektuellen, tierisches Unbehagen beim Volk — und die Sehnsucht, die Rechnung zu machen, die letzte Rechnung mit dem Himmel und der Erde, zu büßen und zu genießen. Will man Helden umbringen oder bekehren, Stiftungen an Klöster und Kirchen zu Ehren Gottes machen, Söldnerheere aufstellen, um den wahren Glauben zu

verteidigen und auszubreiten und auch die Macht für den Fall, daß die Erde sich doch weiter dreht — dazu braucht man Gold. Gold verteidigt den Glauben und die Macht. Und dort unten auf der anderen Seite bei den Antipoden — die Erde war ja eine Kugel! — gab es Menschen, die hatten Gold im Überfluß. Dumme Helden, zum Gotterbarmen dumm. Einfacher Stein, Jade und Nephrit, gerade für die Spatzenschleuder gut genug, war ihnen zehnmal mehr wert als Gold. Ah, die goldenen Becher, aus denen sie Wasser tranken, als die goldenen Tiere und Schmuckschelben, Bartzupfer und Schellen. Das war gegen Gottes Ordnung und die Ordnung des Menschen. Mit Recht bildeten die illustrierten Blätter sie halb Mensch halb Tier ab oder als Pygmäen ohne Kopf mit Augen und Mündern auf der Brust. Das Volk schauderte vor Schrecken und die Mannen des Cortés hielten sich den Bauch vor Lachen und nahmen alles Gold, das sie fanden.

Hernán Cortés, der «Höflich» — das bedeutet sein Name in deutsch — raubte aus Seelengröße (so heißt es in der letzten spanischen Enzyklopädie: ... no fué peor que los demás, y en cambio los aventajó en cultura y grandeza de alma.) Und als er in Ungnade gefallen war, schickten seine Nachfolger ganze Schiffsladungen voll Gold. Reines, herrliches Gold. Wunderfein verarbeitet als tägliches Gerät, als Schmuck, Ritual und Attribut der Götter. Aber kein Kaiser von Europa konnte es sich in der Zeit der Angst leisten, die herrlichen Gegenstände in Schatzkammern zu eigenen und späterer Geschlechter Augenweide aufzubewahren. Eingeschmolzen den Plunder! Dukaten geprägt! Und damit Fürsten, Kardinäle und Landsknechte gekauft! Die Helden machten sich bezahlt.

Von den ungeheuren Mengen goldener Gegenstände, die nach Europa kam, ist nichts erhalten geblieben. Und in Mexiko selbst ist kaum noch etwas vorhanden, so vollständig wurde für den Kaiser geplündert und gebrandschatzt. Nur hier und da finden sich noch bei Ausgrabungen vereinzelt Stücke. Die Mehrzahl der goldenen Objekte, die wir besitzen, stammt aus dem südlichen Mittelamerika, von der reichen Küste Costa Rica und Panamá, von wo aus sie einst als Tribut oder Import in die Aztekenhauptstadt Mexiko gekommen waren. Als die Eroberer so weit südlich gelangten, waren die Indios gewarnt, und deshalb werden bis zum heutigen Tag dort immer noch viele Objekte aus verarbeitetem Gold gefunden.

Als Geschenke des Friedens und der Unterwerfung kamen schon bald nach der Conquista auch besonders wertvolle Gegenstände aus nicht edlem Metall nach Europa, Waffen, Schilde und Speerschleudern, Keramiken und Figuren. Sie wurden den Raritätenkabinetten der Fürsten eingelegt oder von

diesen an kleinere Fürsten und Klöster weitergegeben. Und diese Objekte blieben in unserem gemäßigten Klima erhalten und gingen nicht, delikat, wie sie sind, unter der freisenden Sonne Mexikos zugrunde. Ein kleiner Trost.

Heiden, Barbaren? Die Geschichte und die Geschichten, die man von ihnen erzählt, tiefen nur so von Blutopfern und lebend herausgeschnittenen Herzen. Als suchten die europäischen Hekatomben eine Begründung. Ach, jede Religion hat ihre Moral in sich und leitet sie vom Himmel auf die Erde, um sie von hier wieder in den Himmel zurückzuführen.

200 Jahr nach Christi Geburt erbauten die «Barbaren» nicht weit von der heutigen Hauptstadt ihren Sonnentempel. Noch heute erhebt er sich mit einer Seitenlänge von 220 Metern 60 Meter hoch. In einem einzigen ununterbrochenen Arbeitsgang wurde das Bauwerk errichtet. Ohne Hilfe von Lasttieren und Wagen, mit primitivem Handwerkszeug aus Stein. Und auf die gleiche primitive Weise wurden die anderen Tempel gebaut, die prächtige aztekische Hauptstadt Tenochtitlan (Mexiko), die Opfer- und Ballspielplätze, wurden die kolossalen Götterbilder und Friesen behauen und gehöhlt.

Waren die Werkzeuge auch neolithisch, kann man die Handwerkskunst doch schwerlich primitiv nennen, die die herrlichen Mosaiken der Masken, Götterbilder, Messergriffe und Speerschleudern aus Jade, türkisen und verschiedenfarbigen Muschelstücken formte. Nicht weniger kunstvoll waren die Schnitzereien, die Goldarbeiten in verlorener Form, die Vergoldung durch ein Guanin-Bad in oxalsäuren Pflanzensäften — doch dies ist schon mehr eine Spezialität der Völker im südlichen Mexiko.

Ueber die Maya sagt der Forscher Kutsche: «So sind die Maya, die als einzige im vorkolumbischen Amerika eine ausgebildete Hieroglyphenschrift besaßen und ihr bewunderungswürdiges astronomisches Wissen in einem auf das höchste verfeinerten Kalender niedergelegt haben, im Grunde ein Steinzeitvolk gewesen ... Bei ihren Rechnungen, in denen die Millionen Zahlen der seit einem mythischen Nullpunkt verfloßenen Tage aufgezeichnet wurden, operierten die Maya mit der Null und vollbrachten damit eine geistige Leistung, deren sich weder die Griechen noch die Römer rühmen konnten. Der Kalender der Maya war genauer als der julianische, den das Abendland erst im 16. Jahrhundert korrigierte.

«In technischer Hinsicht jedoch standen die Maya auf der Stufe des europäischen Neolithikums. Ihre Keramik entstand ohne Hilfe der Töpferscheibe, und die Glasur war ihnen ebenso unbekannt wie das echte Gewölbe oder ein Saiteninstrument. Auf ihren glatt gepflasterten Zeremonialstraßen, von der heute

der Dschungel wieder Besitz ergriffen hat, ist niemals ein Wagen dahingerollt, denn das Rad wurde von den Mexikanern nur an kleinen Tonfiguren angebracht, um diese wie ein Spielzeug über den Boden zu bewegen. Keine Pflugschar hat vor Ankunft der Weißen den Boden der Neuen Welt umgebrochen und keine Eisenwaffe einen Gegner getötet.»

«Im vorkolumbischen Mexiko herrscht also ein sehr merkwürdiges Mißverständnis zwischen der geistigen Kultur und der technischen Beherrschung der Umwelt ... Die Werke der namenlosen Künstler Altamerikas wirken damit über Zeit und Raum hinweg mit einer Eindringlichkeit, der wir uns nicht entziehen können.»

Wirklich. Wir können uns nicht entziehen. Wir, heute.

Wenn wir durch die Säle gehen, an den Vitrinen und Postamenten vorbei, wie wir es in modernen Ausstellungen gewohnt sind, überfällt uns die erschreckende Fremdartigkeit so mächtig wie erschreckende Nähe. In einer zusammengeroßelten Klapperschläge aus der Aztekenzeit tritt uns Arp entgegen, Etienne Martin in einer aufgerichteten, gefiederten Schlange aus der gleichen Epoche. Henry Moore begegnet uns in Plastiken aus Costa Rica, Armitage in Tonfiguren aus Nayarit und von der Insel Jaina. Brancusi ist da in den Hacha- und Palma-Typen der Tajin-Kultur, er und wieder Arp in den abgeschliffenen Skulpturen des Guorero-Stils aus der Mezcala-Region. Wir finden James Brown in den weiblichen Steingefäßen aus Calitz und Alabaster, wie sie der mixtekischen Kultur entsprechen. Zadkine drängt sich auf in einem phantastisch durchbrochenen Kopf aus Chiapas, David Smith und Chillida in zapotekischen Grabgefäßen aus Oaxaca, der letzte Cimioti in spätarchaischen Töpfen aus Chupicuaro, Delahaye in Drachenköpfen aus Teotihuacan. Und überall ist Max Ernst und Chadwick. Nur Nachbarschaft der Form?

Es steht der böse Einwand mißbrauchter Objektivität auf. Und der Vorwurf der Sucht nach Selbstbestätigung und Selbstbeweihräucherung, der Vorwurf brutaler Ueberheblichkeit und Egozentrik oder auch anlehngsbedürftiger Schwäche. Ein Arsenal der Vorwürfe und Anklagen gegen die, die sich selbst in ein- oder zweitausendjährigen Kunstwerken begegnen. Aber man kann nur finden, was zu einem gehört.

André Emmerich, dessen New Yorker Galerie der Ausstellung einige sehr schöne Stücke zur Verfügung stellte, gibt eine knappe Zusammenfassung präkolumbanischer Kunst (in "Abstract Art before Columbus"):

"The earliest known beginnings in Middle America date from roughly 1500 B. C. Typical of the art of this Archaic Period are the small votive female figurines found at Tlatilco. Though these date from the dawn of arch-

eologically documented history, they have a sophistication rarely approached by later cultures. We feel we know them, that their makers, in W. H. Auden's lines from "The Age of Anxiety",

'dwell at ease
In their sown centers, sunny their minds,
Fine their features; their flesh was carried
On beautiful bones; they bore themselves
Lighly through life; they loved their children
And entertained with all their senses
A world of detail.'

By about the time Caesar conquered Gaul, however, the Archaic Cultures had evolved into something quite different. Populations had grown larger, and much more complex political and religious institutions had developed. The arts flourished as parts of these institutions, and in consequence became more and more heavily laden with religious symbolism. This is commonly known as the Classical Period, and it produced the greatest architectural monuments of pre-Columbian art—the pyramid temples at Teotihuacan in the Valley of Mexico, the cities of the Maya, and the daringly conceived temple-city of Monte Alban where on the top of a mountain rising in the midst of a wide valley the Zapotec Indians over a period of centuries built, on a man-made plateau, a group of temples, pyramids, astronomical observatories and ceremonial ball courts which, in their grandeur and impact, rival the Roman Forum. The Classic Period is also marked by regional specialization in sculptural and architectural styles: the Maya in the South, the Totonac on the Gulf Coast, the Zapotec spreading out from Monte Alban, and the great theocratic Teotihuacan culture in the Valley of Mexico. All these high cultures suffered a mysterious decline just before 1000 A. D. One by one they weakened and fell, and new invaders came to dominate the ancient centers of civilization. The conquerors created a new art with a new spirit: the Chichimecs in the Valley of Mexico, the Mixtecs in the South, the Second Empire in Yucatan.

Only in Western Mexico did this cycle follow another pattern. Here, in the region of the present-day states of Colima, Jalisco, Nayarit and Michoacan the traditions of the Archaic Period continued into later times. An extraordinarily imaginative, often humorous sculptural tradition developed, progressing from simple, flat clay figurines into large, three-dimensional polychrome sculpture representing every aspect of daily life. It was true genre art—friendly, personal, and free from the restraints imposed by the rigid conventions of the cultures found elsewhere in Mexico during this period."

Für uns beginnt zeitlich die präkolumbische Kunst im Hochtal von Mexiko. Eine Annahme, die wir vorläufig als Tatsache hinzunehmen haben, solange nur in der Nähe der Hauptstadt, wo die technischen Hilfsmittel leichter zur Hand sind, der Boden einigermaßen durchforscht ist.

Hier im Hochtal wird ein Archalkum festgestellt (etwa ab 1400 v. Chr.), das durch vielfältige Tonfigürchen gekennzeichnet ist. Anfangs sind Antlitz und Körper flach und ohne stärkere plastische Form, allmählich lockert sich das Starre und Allgemeine, die Figuren werden rund, lebendig, fragend — fettleibige Frauentypen (Fruchtbarkheitsidole, Schönheitsideale?), Tänzer, doppelköpfige Wesen mit drei Augen. Solche Figuren finden sich in den Erdmassen, die als Basis für die «Sonnen-Pyramide» bewegt wurden, das erste bedeutende architektonische Zeugnis der grossen Teotihuacan-Kultur (in mehreren Epochen vom 4. bis zum 9. Jahrhundert n. Chr.), der auch der spätere «Quetzalcoatl-Tempel» mit seiner Fassade phantastischer Köpfe angehört. Bezeichnend für die Epoche sind die farbenreichen Wandgemälde mit kultischen Themen (Fruchtbarkeit der Felder und Verehrung der Regengötter), die sich als Dekor der Keramik, extrem dünnwandiger Gefässe («orangegelbe Ware»), wiederholen, und flächgesichtige Steinmasken von hieratischer Strenge.

Dieser Kultur bereiteten die Tolteken, als sie um die Wende des 9. Jahrhunderts vom Norden eindringen, ein gewaltsames Ende und ersetzten sie durch einen eigenen Stil. Ihre Töpferereien zeigen als charakteristische Bemalung kurze Bündel paralleler Wellenlinien in matten Rotbraun auf dem heilen Grund der flachen Schalen. Und in der Architektur: schwere Atlanten tragen die Platten der tischartigen Altäre und hochaufragend das Gebälk der Tempel, auf deren Fassadenreliefs Adler und Jaguar alternieren, Symbole der kriegerischen Tapferkeit. 1168 wird Tollan, die Hauptstadt der Tolteken, durch wiederum aus dem Norden eindringende Stämme zerstört. Zu ihnen gehören die Azteken, die von den alten Hochlandkulturen schnell «zivilisiert» wurden. Politisch und organisatorisch begabt, gelang es ihnen bald, die herrschende Macht im Hochtal zu werden, und 1370 gründeten sie auf einer Insel im See von Mexiko ihre zukünftige Hauptstadt Tenochtitlan. Mit Hilfe der reichen Tribute und durch eigene Kunstfertigkeit errichteten sie eine Metropolis steil emporragender Tempelpyramiden und schimmernder Paläste, die die Spanier an die Traumburgen ihrer Ritterromane erinnerten, und dazwischen zahllose Statuen aus vulkanischem Gestein und immer wieder plastische Darstellungen der gefiederten hochaufgetürmten Schlange, das Symbol des göttlichen Königs Quetzalcoatl, den die Tolteken schon

verehrt hatten und dessen Thron die Azteken bis zu seiner erwarteten Rückkehr als Verweser einnahmen.

Weiter südlich, in Monte Albán, nahe beim heutigen Oaxaca, hatten um die Zeitwende die Zapoteken ihr großes Zeremonialzentrum erbaut. Megalithische, ein wenig brutale Reliefs mit Figuren in seltsam verzerrter Bewegung schmückten die riesigen Gebäude und große Wandgemälde im Inneren aus einer späteren Periode — auch in der zapotekischen Kultur sind mehrere Schichten festgestellt worden. In den Grabkammern fanden sich bizarre Grabgefäße aus graubraunem Ton in Gestalt eines überaus reichgeschmückten Menschen und mit Vorliebe des pompösen Jaguargottes. Um das Jahr 1000 usurpierten die Mixteken Monte Albán und benutzten die alten Anlagen für ihre eigenen Zeremonien und Bestattungen. Die Mixteka-Puebla-Kultur, wie sie genannt wird, zeigt die präkolumbische Handwerkskunst in ihrer Vollendung: herrliche Mosaiken, mit denen Masken und Messergriffe bedeckt wurden, reiche Schnitzereien auf Prunkwaffen, die vielfach vergoldet sind, meisterhafte Goldschmiedearbeiten und eine polychrom bemalte Keramik («Cholula-Ware») von großer Leuchtkraft, die durch den Auftrag der Farben auf einen dünnen Stuckgrund erreicht wurde. Es war in der reichen Stadt Cholula, dem handwerklichen und wahrscheinlich auch religiösen Zentrum dieser Kultur, wo die Spanier ihr erstes entsetzliches Blutbad anrichteten.

Die Kunst des mexikanischen Westens und Nordwestens ist bis heute noch wenig erforscht. Es hat den Anschein, als habe dort das Archaikum fortdauert. Wir kennen die dickwandig-plumpe Keramik aus Colima und Nayarit, vielfigurige Darstellungen des täglichen Lebens, die gewiß oft grob, doch voll naiver Lebensfreude und mit ausgesprochenem Sinn für das Grotesk-Komische gearbeitet sind.

Im Osten an der Golfküste erbauten im 4. Jahrhundert n. Chr. die Huasteken im heutigen Staate Vera Cruz die große Stufenpyramide El Tajín, deren Fassaden mit zahlreichen, fein gefügten Nischen verziert wurden. Die Plastiken dieser Tajín-Kultur zeigen drei seltsame, markant ausgebildete Typen: joch- oder hufeisenförmige Steine mit reichen Darstellungen an den äußeren Kanten, flücher- oder blattartig ausgebildete Figuren («Palmas»), und beidseits abgeflacht, in einen Zapfen auslaufende Profilköpfe, die ihrer beiläufigen Form wegen als «Hachas» bezeichnet worden. Die Joche sind wohl Repliken der schweren Gürtel, die die Indios bei ihren kultischen Ballspielen trugen; dem gleichen Zeremonialkomplex gehören Palmas und Hachas an, auf denen häufig Geopfer mit klaffend geöffneter Brust dargestellt sind. Daneben gibt es die geheimnisvoll «lächeln-

den Köpfe», deren innere Heiterkeit stark mit dem sonst meist düsteren Charakter der frühmexikanischen Kunst kontrastiert.

Südlich von El Tajín, auch an der Golfküste, hatte die La Venta-Kultur ihren Sitz, deren Beginn auf etwa 600 v. Chr. datiert wird — eine hochentwickelte Kultur, an der noch vieles für uns recht rätselhaft ist. Ihre Träger scheinen fettleibig und zwerghaft gewesen zu sein — wenigstens in dieser Gestalt erscheinen die Figuren, darunter auch der von ihnen verehrte Jaguargott, sei es als tonnenschwere, aus einem Block gehauene Plastiken, sei es als Statuetten aus Jade, Nephrit oder anderem kostbarem Material. Sie alle zeigen die für diese Kultur eigenartige Mundform einer wülstigen aufgeworfenen Oberlippe.

Weiter südlich, vom Atlantischen bis zum Stillen Ozean quer über den Isthmus, dehnte sich das Reich der Maya aus. In der ersten Epoche (300 bis 650 n. Chr.) wurden in rascher Folge zahlreiche bedeutende Zeremonialzentren gegründet, in der zweiten, der «Großen Periode» (750 bis 900), der Blütezeit der Maya-Kunst, die großartige Kulturstätte Bonampak mit ihren reichverzierten Stelen, Altären, Flachreliefs und Fresken in erstaunlicher Vollendung. Das künstlerische und kulturelle Schwergewicht scheint sich dann allmählich nach Norden verlagert zu haben, wo in Yucatán neue Zentren in Chichén Itzá, Uxmal und anderenorts emporwuchsen, wiederum mit hohen Tempelpyramiden und breit gelagerten Palästen, deren prunkvolle Fassaden vielfach mit den großen Rüsselmasken des Regengottes geschmückt waren. Im 11. Jahrhundert drangen die aus dem Hochtal von Mexiko abgewanderten Tolteken ein und prägten der Kunst, vor allem der Architektur und der Bauplastik, den von ihnen ausgebildeten Stil ein. — Die wenigen Zeremonialzentren der Mayas in den südlicheren Hochländern waren entschieden einfacher, ihre Töpfererei aber, die großen durchbrochen gearbeiteten Räuchergefäße in Form einer Gottheit haben eine erstaunliche, ja zuweilen geradezu wilde Kraft. Und daneben finden sich entzückende kleine Tonfiguren von verhaltener Eleganz und Anmut, die nur noch die zartgliedrigen Statuetten von der Insel Yajna an der Nordwestküste Yucatáns übertreffen — ein amerikanisches Gegenstück zum europäischen Tanagra.

Weiter östlich, die Länderbrücke hinab, südlich der heutigen Staaten El Salvador und Honduras finden sich wiederum ganz andere, eigene Formen und Dekormotive, so in der Keramik vor allem die «Kartenblatt-Stellung» der Figuren. Doch bestimmt das hier heimische Gold das Gesicht der Kunst. Im Gußverfahren in verlorenen Form oder durch ein Oxalsäurebad vergoldet — metallurgische Techniken, die aus dem frühen Kolumbien stammen — entstanden die zierlichen An-

hänger in Form von Tieren und Göttern, die scheibenartigen glatten oder bearbeiteten Brustzierscheiben und vor allem die heraldisch stilisierten Goldadler mit majestätisch ausgebreiteten Schwingen. (nach G. Kutscher) Diese Kulturen blühten zeitweise neben- und nacheinander im alten Mexiko; Ueberschneidungen und Beeinflussungen hat man nachweisen können, andere stehen seltsam isoliert.

Wissenschaftler hänge sich gerne die fremden mexikanischen Klänge wie Medaillen an die Brust, Snobs berauschen sich an ihnen. Tlacazeulitzi! Als sei es ein Schlüssel oder ein Quantum Meskalin! Und ist nur der Name für das aztekische Fest des Menschenschindens, eines Frühlings- und Fruchtbarkeitszaubers. Und heute ist es Flucht, reiner Exotismus, Ausweichen in eine ferne Raumzeit, da die eigene platt und unbefriedigend scheint. Verfremdung ist das Salz des Konformismus. Man braucht nichts aufzugeben und rettet die Seele.

Präkolumbische Kunst kann so gut «exotisch» sein wie irgend eine andere ferne und frühe Kunstäußerung. Damit ist nichts erklärt, nichts über Südamerika, nichts über uns. Wichtig aber ist — und damit ist eine Tatsache gewonnen —, daß präkolumbische Formen nicht selten anderen gleichen, aus dem japanischen und tartarischen Neolithikum, aus Troja und den Zyklopen, aus der Südsee und Etruskien. Daß die Tonfigürchen der archaischen Periode Frauen darstellen und fettleibig und breitflüchtig Statuetten aus dem Aurignac ähneln. Darüber ließen sich Untersuchungen und Spekulationen anstellen, und vielleicht könnte man ein Fadenende menschlichen Formens greifen.

Der Instinkt für die Wirklichkeit treibt zur Plastik; von aller Bildnerlei wohnt ihr die stärkste Realität inne. Sie äußert sich in der gleichen Dimension des Vorwurfs und des Machenden, in der Dimension des lebendigen Menschen. Er ist das Objekt, wie er steht, schreckt, zu imponieren und herrschen sucht. Eine Vertikalachse läuft vom Scheitel über die Nase, Brust und Sexualorgane und zwingt zur Symetrie. Der Tonfigur wird kein Atem eingeblasen, um einen Mitmenschen zu schaffen, sie bleibt Ton, mehr oder weniger an den Gegenstand gebunden, mehr oder weniger abstrakt — Zeichen für etwas. Etwas anderes als die gewachsene Natur. Sie soll durch die gemachte beherrscht werden, die wirkliche durch die imaginäre. Und diese hat nur Sinn, wenn sie mehr ist, mehr Natur als die gewachsene. Wenn sie nicht nur das zum Verwechseln ähnliche Ebenbild des Natürlichen ist, sondern ein neuer Tatbestand, ein neuer Körper. In ihm allerdings muß das transzendierende, das geistige Element um so stärker sein.

Eine Maske will nicht mit dem Antlitz konkurrieren, sondern es gerade verbergen, das Imaginär-Wirkliche vorbereiten, erhöhen für die Präsenz der Götter und des Todes. Und im Tonkrug in Form eines Jaguars liegt schon im Machen die Intention, die transfigurierende Absicht, den Jaguargott, seine Eigenschaft des Mutes und der Kraft einzufangen und auf den Trinkenden zu übertragen. Der Krug ist Trinkgefäß und zugleich körperlicher Mittler ins Natürlich-Imaginäre. Und jetzt greift die Exzentrik ein.

Die plastische Möglichkeit zweifacher Realität wird von den Mexikanern bis zum letzten Ausgekostet. In der Sprache ist sie vorgebildet. Die Vorstellungsinhalte werden nicht wie bei uns durch einen einzigen Gegenstand geformt, sondern durch mehrere oder Teile von ihnen. Wenn unter irgendwelchen wirklichen Einflüssen die Bedeutung eines Dings sich ändert, wird es ein anderes Ding und die sich nicht wandelnde gleichbleibende Eigenschaft wird belanglos. Die Dingvorstellungen überdecken einander und werden außerdem noch durch Klangfarben- und Gefühls-tonseinheiten bestimmt. Zudem: Geistiges wird durch Leibliches ausgedrückt; der «Sünder» ist ein «Dreckfresser» und «froh» gleich «Leber ist gut». Quetzalcoatl ist der Gott des Windes. Seine eigentliche Gestalt ist die einer Schlange im Federkleid eines Vogels eine unaßbar-faßbare Einheit von Luft und Erde. Oft wird der Gott auch gespalten dargestellt, die eine Hälfte lebend, die andere tot — der zu- und abnehmende Mond. Und da der Mond stirbt, wo der Morgenstern aufgeht, wird Quetzalcoatl selbst auch zum Morgenstern. Diese vielfältig verwickelte und übereinander gelagerte Sein des Gottes ist nur ein Teil der göttlichen Existenz. Dergleichen ist mit unserer klassischen statischen Logik nicht zu fassen.

Dieses Ineinanderfließen von Wirklichkeiten, von nur Tact- und nur Schaubarem, von Gegenstand und Begriff, dieses Bestimmt-Unbestimmte imprägniert die präkolumbischen Plastiken, Figuren und Gefäße. Sie befinden sich in einem geistigen Aggregatzustand, der nur als Metamorphose zu bezeichnen ist. Dadurch erhalten die statistischen Blöcke ihre innere Bewegung und die bewegten Friese die innere Ruhe der sich selbst gebärenden Wandlung.

Gerade der Einsatz zweifacher Wirklichkeit, der Aggregatzustand der Metamorphose ist das Kennzeichen unserer heutigen neuen Plastik. Der Wille zur Metamorphose ist das übergeordnete Element, das so äußerlich gegensätzliche Skulpturen wie von Arp und Giacometti, von Calder und der Germaine Richier, von Etienne Martin und Chadwick eint und verbindet.

Die Metamorphose entsteht aus einer Akkumulation von Möglichkeiten, Nachbarschaften,

Gegensätzlichkeiten, nebeneinander liegen der Erregungen. Sie ist Uebergang, Wandlung, Transfiguration — mit einem Wort Bewegung, geistige Bewegung. Sie fließt mit der Zeit, ist schließlich Zeit selbst. Einst und Jetzt. Hier wie dort. Im präkolumbischen Mexiko wie in den Gebieten westeuropäischer Kunst.

Mit dieser Feststellung wird der Schlüssel gegeben für die Formanklänge beispielsweise aztekischer und heutiger französischer Plastiken. Und nicht zuletzt auch für die tiefen Erregungen, Anregungen und Genugtuungen, die ein der heutigen Zeit Aufgeschlossener vor den präkolumbischen Werken empfindet. Es ist Teilnahme und Teilhaben am Sichwandelnden und werdenden, an der zweifachen Wirklichkeit, die letztlich nur eine einzige ist, die vom Geist beseelte Natur.

Die Präsenz des Aktuellen im Vergangenen und des Vergangenen im Aktuellen ist wohl einer der wesentlichen Gründe, weshalb sich im heutigen Mexiko Altes und Neues zu einer bestrickenden und unlöslichen Einheit zusammenschieben. Ausgenommen ist die «zeitgenössische» Kunst der Rivera, Orozco und Siqueiros. Mit ihr verbindet uns nichts. Uns nicht und nicht einmal die Mexikaner, die Indios und die Kreolen, denen sie angeblich auf den Leib zugeschnitten ist. Sie erkennen sich so wenig in ihr wie Hunde im Spiegel. Weil das ureigene fehlt, der spezifische Geruch, die eigentliche Dimension. Und die einander entgegengesetzten Cortés und Marx, Cárdenas und der Papst, Rockefeller und Dimitroff haben nicht einmal die Wirklichkeit von Phantomen.

Was sich da über- und durcheinander dicht bei dicht an immensen Mauern und Wänden austobt als indianischer Mythos, Geschichte und Tradition, hat mit Mexiko so viel zu tun wie Manets Erschießung Maximilians. Und mit Kunst nicht mehr als eine Budenfassade für die Dame ohne Unterleib. Aus einem bischen Marxismus, sozialrevolutionärem Gönnerertum, kapitalistisch infiziertem Antikapitalismus und aus viel Staatsprotektionismus wächst noch keine Kunst. Höchstens Dekor wie heute in Rußland. Und in Mexiko ist es verstaubter Jugendstildekor.

Eine Kunst der eisernen Faust, die mit Intrigen und staatlicher Jury jede andere Kunstäußerung unterdrückt und sich für allein seligmachend erklärt. Tamayo kann ein Liedchen davon singen. Ganz Südamerika wurde von der großpurigen, deplazierten Hoderei korrumpiert und auch Nordamerika ließ sich zur Zeit der «guten Nachbarschaft» gerne verführen. Bis vor kurzem. Jetzt haben sie im Süden die Tour der abstraction freude und im Norden die tachistische Akademie entdeckt. Und in Mexiko geht es weiter. Die kleinen Meister der Escuela de arte popular beherrschen mit sowjetischen und pechsteinistischen Holzschnitten den Markt. Und glauben volke-

nah und zeitgemäß zu sein. Aber wo in aller Welt war offizielle und offiziell dirigierte Kunst je zeitgemäß!

Diese intellektuell-artistischen Anstrengungen, denen der Schweiß auf der Stirne steht, schließen sich aus der großen natürlichen Einheit in Mexiko aus. Es ist schwer zu sagen, was an dieser Einheit aztekisch oder christlich ist, was an Todesfreude und Todesangst heidnisch oder katholisch, wessen Wiederkehr inniger ersehnt wird, die Quetzalcoatl oder die des Messias. Lassen wir uns bezaubern von den Totenköpfen aus Zuckerguß mit dem geliebten Namen auf der Stirne, die sich Verlobte am 1. November schenken; von den Totenknochen und Totenköpfen aus Kuchenteig mit Rosinenaugen und Mandelmündern, die man am gleichen Tag genießt. Und abends tanzen die Kinder nicht weit von den Aztekenpalästen um Sputnik-Karussells mit Laternen und Luftballons, auf die Offsetmaschinen Totenschädel gedruckt haben.

Historizismus, ob der Plüsch und Brokat um kaiserliche Schultern drapiert oder gelbbraune Lumpen um nackte Lenden hängt, ist schon im Ansatz korrupt. Denn er macht aus der Zeit einen Popanz. Aber die Zeit rächt sich und macht aus dem Historizismus einen Popanz. Kunst, Leben, Zeit bleiben billige Worte und ausgedorrte Begriffe, solange sie der Mensch nicht humanisiert. Auf ihn kommt es an, auf sein Handeln in der Zeit. Es ist nicht damit getan, gütig und weise zu verstehen, zu relativieren, psychologisieren, ethnologisieren, Ordnungen und Systeme aufzustellen, außerhalb derer nichts existieren kann. Man muß den Mut zu sich selbst haben, existentielle Äußerungen, Kunst, Fremder und Führer auf sich selbst beziehen, nehmen, was zu einem gehört. Man ist da lächerlicherweise mutig, wo man nur das Selbstverständliche tut, das eigene Recht geltend macht.

Dadaistisch

Jetzt hat auch Deutschland seine Dada-Ausstellung (Düsseldorf und Frankfurt). Es war an der Zeit. Es gibt keine Tendenz der modernen Kunst, kein Ismus, der hierzulande unbekannter geblieben ist als Dada. Selbst Leute, die es wissen müßten, kennen den eigentlichen deutschen Beitrag kaum. Irgendwo in Biographien versteckt tauchen Hinweise auf. Wenn aber die Veranstalter glaubten, mit der Ausstellung einen akademischen Anschauungsunterricht über eine mehr als eine Generation alte Kunstrichtung zu geben, so irrten sie gewaltig. Noch immer ist über die ungehobelte sinnlos-sinnvolle Äußerung des Dada kein besänftigendes Moos gewachsen, noch wirken die Manifestationen in Wort und Bild erschreckend, schockierend, provozierend auf friedliche Bürger und illustrierte

Zeitschriften, die ihre höchsten oder tiefsten Ideale in den Dreck gezogen und verletzt fühlen. Daraus ergibt sich, so meinen die einen, daß Dada immer noch oder wieder aktuell, ja ewig sei; andere der alten Champions widersprechen ihnen: Dada ist jung gestorben, meint Max Ernst.

Wenn es allein auf das Schockierende ankäme, wäre Dada heute gewiß zeitgemäß. Welch' herrlich-böse Schlange wäre Dada im christdemokratischen Idyll trauer Wundergläubigkeit — träumt man. Und erkennt schnell, daß der Konformismus auch dieses Experiment assimilieren würde. Bald würden ein paar Großindustrielle den Klamauk — den heutigen, bitte — finanzieren und sammeln. Etwas anderes wäre der Schlachtruf: Jeder Zeit ihren Dada! Das veranlaßt zum Nachdenken. Haben wir denn nicht schon unsere ur-eigenen Dadas? Die überperfekten Kleinautos und die Mercedes 330 — als Modell und Wunschbild, je nach gesitteter Anforderung —, während die Gaskammern und die Leichen der Selbstbeichtigung noch nicht kalt geworden sind.

Wir haben die Vanguards und Denk- und Rock'n Roll-Maschinen zu unseren Dadas gemacht. Mit tödlichem Ernst. Als ob es nicht auch solcherart Dadas geben könnte.

Da bleiben wir lieber bei dem ersten und ursprünglichen, dem einzigen Dada, wie ihn die Ausstellung zeigt: aggressiv und harmlos. Den Begriff Dada soll sie mit Anschauung füllen. Aber kann das mit einer Ausstellung geschehen, die gerade nur die Äußerung zeigt und nicht das, wogegen sie rebelliert und sich lustig macht und sei es nur an ein paar Musterbeispielen? Und die nicht zeigt, wo Dada lebendig geblieben ist? In der Literatur die gewagte Metapher und die Verfremdung, in der bildenden Kunst die Verfremdung und das Zusammenfügen unmalerischer heterogener Materialien. Und die nicht zeigt, wie Arp, der Dada geblieben ist, die Elemente der Rebellion zu einer großen Kunst gesteigert hat, wie neben ihm Max Ernst?

Nicht-chinesisch

Jetzt endlich hat Julius Bissier seine große repräsentative Ausstellung. In Hannover bei der Kestner-Gesellschaft beginnt sie und wird über Duisburg, Hagen, Bremen nach Ulm gelangen, wo hoffentlich noch nicht ihr Ende ist. Lange hat Bissier auf diese Ausstellung warten müssen. Es entspricht seinem Charakter, daß er ohne Ungeduld und Bitterkeit, mit innerer Gelassenheit auf dieses Ereignis gewartet hat, ja, daß er es zugleich auch nicht wenig fürchtete. Er verachtet den lauten Betrieb der Ausstellungen, der Reden, Ehrungen und Reklame; er haßt das ehrgeizige Treiben um Verkauf, Preis, Preise und Karriere und

schließlich trennt er sich nur ungern von seinen besten Arbeiten — und sie sind es ausschließlich, die er ausstellt.

Wenn hier vom Charakter des Malers Bissier gesprochen wird, so sind seine Werke gemeint. Sie sind still und kommen aus der Stille. Sie scheinen zeitlos-(chinesisch) zu sein, und es bedurfte erst vor einem Jahr der Ausstellung «aktiv-abstrakt» und der darauf folgenden Biennale, um weiteren Kreisen zu zeigen, wie neu, wie zeitgemäß sie sind, so zeitgemäß wie Götz, Platschek, Schumacher, Sonderborg und Wessel, die ihn begleiteten. Nur darf eben Zeit nicht mit Sputniks, Gruppendynamik und Automation gleichgesetzt werden.

Der heute Fünfundsechszigjährige passierte früher als seine jüngeren Kollegen den Nullpunkt des Vergessens. 1928/29 «brach die Welt der Vorbilder ein». 1930 verbrannte sein ganzes früheres Werk, der Tod des traf ihn tief. Er erreichte den Schmelzpunkt der Persönlichkeit — alles Äußere wird von der inneren Notwendigkeit verbrannt und eingeschmolzen. «Aus dieser Zeit stammen die ersten, fast in Abwesenheit entstandenen Psychogramme, Zeichen des bipolaren Lebens». Er entwickelte sie weiter, gab während der barbarischen Diktatur der Unkultur nicht nach, wenn er auch seine postkartengroßen Tuschen als Töpfereidekor erklären mußte, als abstrakte Schnörkel, mit denen graue Steintöpfe zum Einmachen blau bemalt werden. Sie waren alles andere als das, wurden Symbol, und er meint damit die eindeutig lesbare Schrift der Dinge.

Er bedient sich dabei der Arbeitsweise östlicher Maler, der Tusche, des Haarpinsels und des schönen weißen Papiers; er verwirft viele Blätter, um ein gültiges zu erhalten, nach chinesischer Art und ebenso drückt er vielen Zeichnungen und Holzschnitten einen Signaturstempel auf. Er hat seit Früherem die plastische und geistige Welt Chinas studiert und seine eigene Erscheinung hat etwas von einem chinesischen Glücksgott angenommen. Und trotzdem besagen alle diese Hinweise, die sich trefflich zu philosophischen und das Phänomen des Bissier'schen Werkes. Denn ästhetischen Vergleichen eignen, nichts über nicht aus die technischen und formalen Mittel kommt es an, sondern auf den Geist, dem sie dienen. Dieser Geist hat wohl das Meditieren von den Chinesen gelernt, doch er meditiert über die lebendigen, die zu lebende Zeit, die ihn treibt, stört und beglückt — die er selbst ist.

Er meditiert mit seinem Pinsel über das «bipolare Leben», und es ist dabei durchaus nicht seine Absicht, in idealistisch-klassischer Konvention das Kontradiktorische in einer scheinbaren Harmonie zu vereinigen. Es bleibt, was es ist, «aktiv-passiv, männlich-weiblich, gebend-empfangend, unruhig-ge-

Roel D'Haese

par le Vicomte Philippe d'Arshot

Bien que la Belgique fut rarement une terre d'élection de la sculpture, il est cependant possible de souligner, au cours de l'histoire, un nombre d'exceptions. On voit alors combien ces dernières ont contribué aux principaux courants européens en leur apportant des éléments nouveaux grâce à des particularités individualistes.

A n'envisager que l'évolution de la sculpture belge, un accent y est aussitôt donné par des caractères marquants. Il faut distinguer tout d'abord parmi ceux-ci, la rénovation naturaliste prêchée par Constantin Meunier (1831 à 1905). Son réalisme social devait exalter les thèmes susceptibles d'offrir une image concrète et frappante des problèmes populistes de son temps. Ses arguments prirent les apparences de mineurs, de débardeurs, de cultivateurs à la tâche des champs, tandis que le climat de son «Philosophe» est celui d'un ouvrier abattu par l'usure pour s'être trop consacré à l'équilibre d'un monde à la remorque de rouages sacrifiés.

L'éthique naturaliste devait tout naturellement conduire au Symbolisme si pleinement représenté par Georges Minne (1866—1941) dont on peut assurer que son influence fut prépondérante sur les débuts de Lehmbruck.

Rik Wouters (1882—1916) sut allier, dans une synthèse propre à lui, la leçon impressionniste de Rodin à la réflexion constructiviste de la peinture de Cézanne. Sa «Folle danseuse» d'une mobilité délirante, ou ses «Soucis domestiques», imbus de statisme, sont autant que des dédicaces à la forme voulue pour elle-même, des terrains de lutttes et d'ontentes consacrés aux lumières et aux ombres.

Bien que la méfiance ne soit jamais assez grande à l'égard de toute classification de styles, alors que seul compte un fonds spirituel, l'évolution de la sculpture s'est déroulée selon toutes les apparences d'une loi de causes à effets qui, pour suspecte qu'elle soit sur le plan de la création, n'en montre pas moins de troublantes évidences dans le

domaine morphologique.

Permeke (1884—1952) en titan cyclopéen, ne voulut admettre en face des problèmes plastiques que l'exercice d'un œil unique, braqué tel une foreuse impitoyable, sur la force persuasive des seules expressions de l'être. Sa dialectique expressionniste parvint à exercer un ascendant comparable aux éléments irraisonnés de la nature et dont il serait malaisé de trouver, même en Allemagne, un pendant aussi convaincu.

Ces quelques noms peuvent résumer, à eux seuls, les étapes diversifiées d'une longue démarche contemporaine: face à cet état quasi surhumain que constitue l'expérience même de la sculpture et le «combat» qui lui donne naissance.

Le souci majeur de la sculpture occidentale fut de s'attaquer, jusque vers le milieu du XIXe siècle, à la forme naturelle afin de lui opposer une sorte de faux-semblant! Cette poursuite aveugle de la forme enregistrée sensoriellement, selon les normes rationalistes issues d'une Renaissance profondément irrespectueuse de l'esprit de l'Antiquité, ne pouvait trouver de réelle libération. C'est cependant avec le Romantisme que le tabou qui entourait les cultes de cette forme, semble avoir tout d'abord chancelé.

Rodin fut le premier à jeter l'ombre d'un doute sur la suprématie de la forme sensible et, se souvenant des Gothiques: de demander au conflit calculé de l'ombre et de la lumière la souplesse du détail, lorsqu'en vue de ses «Cathédrales de France», il interroge Etampes. Son doute fut dissipé plus encore lorsqu'il dut reconnaître que: les moulures gothiques sont quelquefois inspirées de la tempête.

L'art européen s'ouvrait, de nouveau, à cette notion perdue selon laquelle la lumière ou l'immatérialité du vent pouvait être comprise dans l'enclos multi-dimensionnel de la sculpture.

Meunier avait estimé combien la démesure d'une tâche sous laquelle l'homme se brise pouvait servir de point de départ à une traduction plastique. L'œuvre de Permeke assurait, à son tour, que la distortion expressive était en mesure d'ébranler les préjugés inhérents à une forme conçu par la raison. La découverte des sculptures de la Chine, de la Grèce archaïque, d'Afrique ou des siècles Pré-colombiens était désormais rendue possible à travers les réactions d'une pupille lavée de son ophtalmie traditionnelle.

La sculpture contemporaine devenait ainsi perméable, à l'instar de toutes celles des civilisations que nous avons détruites, aux poussées de rêves et de cauchemars considérés comme deux pôles d'une unique réalité.

Mais il fallait qu'une pas de plus fut fait. La sculpture a fourni, enfin, depuis quelques dé-

cadés, une suite de réponses adéquates aux suprêmes exigences d'une vision dont le dispositif essentiel était remis en cause. Pevsner et Brancusi en sont sans doute les artisans les plus inspirés alors que la volonté plastique de l'avenir ne cessera de se prévaloir d'eux comme des ferments que leurs arts ont fait germe et que leurs inventions prophétiques ne cesseront d'accentuer encore.

La sculpture est plus que jamais engagée aujourd'hui sur des voies qui eussent semblé inespérées, il y a cinquante ans. Et de plusieurs points d'Europe et d'Amérique s'élève et prend un tour plus précis, ce raz de marée que notre siècle attendait à sa naissance. La draconienne tutelle de notre Renaissance commence pourtant à peine à disparaître bien que des épaves du passé flottent dans les souvenirs de quelques uns. Des pionniers, cependant, toujours nouveaux et d'une assurance plus révolutionnaire encore, surgissent à tout instant et forment un front solide vers une liberté reconquise et que depuis plus de mille ans, nous avions obscurcie.

L'apparition de Roel D'Haese dans la configuration actuelle de l'art flamand et de la sculpture tout court, c'est-à-dire d'Europe et d'Amérique, est le résultat d'un phénomène de création élaboré depuis plusieurs années déjà. Il poursuit un labeur qui le met aux prises brutales d'une vocation parmi les plus périlleuses qui soient. Son effort de création et de rénovation plastique se poursuit avec une patience que seule une retraite, à peu près obscure, lui permet de porter à ses conséquences les plus achevées. Sa pensée motrice, les exercices de son subconscient sans cesse allotté, sont à la poursuite de développements toujours nouveaux dans la direction d'une aventure plus chargée d'insensité encore et dont demain dira seul de quelle manière la structure sera remise en cause.

Roel D'Haese est né en 1921. Il fut saisi jeune d'une vision du sensible qui lui rendait apparente la signification plastique du monde autour de lui. Il lui fut donné pour naturel, sans qu'il tienne du monstrueux enfant prodige qu'un morceau de bois eut la vocation d'être taillé et cela, sans doute, par un geste pré-établi pour que s'éclaircissent les voies inconscientes d'un automatique achèvement. Il entra à l'âge de onze à l'Académie et devait y passer six ans: de 1932 à 1938. Il passa ensuite à l'Académie de la Chambre, à Bruxelles, afin d'y poursuivre des études jusqu'en 1942, et terminer ainsi un cycle de dix années consacrées aux prémices de la sculpture sous l'égide de divers enseignements. Roel D'Haese se plait pourtant à dire qu'il n'a rien retenu de ces étapes pas plus qu'il ne fut jamais en mesure d'emporter un diplôme quelconque de ses deux écoles successives. Il dut, tout au contraire, reconstruire en lui ce

que l'enseignement officiel avait détruit: la confiance, le geste spontané et cette grâce qu'est l'intuition innée. Ces dons annihilés ne peuvent être retrouvés que par miracle. Mais, Roel D'Haese les reconquit, à force de réaction contre un enseignement périmé.

C'est à partir de 1942 que le sculpteur commença son véritable apprentissage: cette ascèse de la technique comme des phases de la création et qui, passant par les épreuves de divers matériaux, plus obtus les uns que les autres, devait le guider de la pierre au fer au bronze comme à la redécouverte, pour mieux la maîtriser, du procédé sans pareil de la cire-perdue.

Roel D'Haese attaqua tout d'abord la pierre. Il mit des années à en vaincre la volonté de résistance. Si le facteur temps est souvent souligné, ici, c'est qu'il est révélateur de la part professionnelle comprise dans l'exercice intégral de la sculpture. On ne peut oublier que cette dernière reste aussi un «métier» dans la pratique duquel il en est tant qui succombent, ne fut-ce qu'au titre de manuels. Après avoir vaincu la pierre, et sa «Sirène» (marbre, 1951) du Musée de Middelheim est un exemple de cette période, Roel D'Haese se tourna, en 1953, vers le fer, en quête d'épreuves et de perspectives nouvelles. Il préférerait à la satisfaction d'une matière entièrement prospectée par lui, la remise en question de ce qu'il avait acquis. Ce fut alors une ère qui le transforma en lutteur de cet antichambre des Enfers qu'est une forge, avec une énergie qui pouvait alors sembler aussi interrissable que mythologique.

Il est malaisé de mesurer la part de labeur physique impliqué par l'asservissement du fer à l'autorité d'une volonté. La visite d'un Haut-fourneau en donnerait sans doute une idée, sans cependant nous éclairer sur la tension qu'exige la patience psychique de création. Insigne compétition des forces psychiques sous le commandement de la pensée, toute marquée des brûlures du feu, du poids des minéraux, des dangers de l'incandescence sous les coups d'un marteau, sous la morsure des tenailles, c'est-à-dire en fin de compte, sous la détermination d'un bras et la sûreté d'une main, furieux d'imposer à la matière les exigences de la pensée.

De ce combat avec la sculpture, apparut une suite d'œuvres inhabituelles. C'était un art sauvage et affiné, capable de souligner tout à la fois, la conquête du matériau et de l'espace prisonné. Les formes les plus insolites y paraissaient fixées de toute éternité, mais, comme pour la première fois, incorporées de manière à se faire connaître de l'œil. Les héros d'une mythologie inconnue se suivaient les uns les autres. La sorcellerie de l'art fournissait une lignée de spectres et d'apparitions aimées sous les projecteurs de la poésie. Il était possible de retrouver, au fil de ces

sculptures, une manière de Grande Ourse, des Gêmeaux désunis pour la première fois, le Dragon sous un nouveau visage ou Andromède captive aux lions de son désespoir. Eridan affrontait un orage et l'Hydre changée en fer se débattait comme naguère, en branches, Daphné en proie à la métamorphose. La réalité est que Roel D'Haese croit moins au rêve dont on a véritablement abusé, qu'en une sorte de décalage accidentel d'une vision orthodoxe. Il peut capter les masques multiples d'un monde à ses yeux si divers et dont, dès son enfance, il avait cherché à reculer les horizons. Il racontait qu'un jour de ses premières années, son regard plongeant par la fenêtre de sa «chambre haute», son champ visuel lui apparut peuplé des pierres et des mousses qui croissent aux ruelles de petites villes comme autant de personnages se mêlant entre eux. Un rectangle d'argent froissé traîna au sol. Cette épave étincelante, étoile de poupe, le fascinait. Ce morceau de papier, tout gisant et mort, devenait objet, puis d'objet se faisait monstre avec des expressions inconnues de l'œil distraît ou formaliste. Il y avait là, de toutes manières, une source de ces images réelles que le Vinci propose de découvrir dans les fermentations de salpêtre, sur champ de mur! Il est probable que date, de ce jour, pour Roel D'Haese sa conviction d'une pluralité des apparences et qu'une même réalité se donne lorsqu'elle n'est pas masquée par une approche conventionnelle. Le problème devenait alors pour lui de rechercher les liens subtils, capables de réunir toutes les apparences dans un même concept d'Unité.

Un autre aspect de cette recherche peut être trouvé dans l'œuvre de Roel à l'époque que nous pourrions appeler son «Âge de fer». Parallèlement au travail de la forge, ce sculpteur rechercha un antidote à sa lutte, à moins que cela ne fut une mesure complémentaire. Alors qu'il n'avait jamais cessé de donner de l'attention au dessin il en accorda davantage encore à ce moment. La surprise constituée par ces derniers, tenait à leur extrême minutie par opposition à l'ample brutalité de ses héros forgés et à une liberté de trait qui rivalisait maintenant avec sa sculpture elle-même. Leur auteur traçait comme en des dédales répétés, parfois microscopiques, un cheminement inattendu de son bras, insoupçonné de sa main. Il peut sembler qu'entre le métal et le papier, qu'entre le marteau et le crayon ou la plume, il ne puisse y avoir de commune mesure. L'artiste ne découvrit pas moins qu'une possible union peut être établie et que c'est dans cette Unité dont nous parlions, que le mariage des contraires doit s'établir. L'esprit de Roel D'Haese, balancé d'un pôle à l'autre des vérités plastiques, refaisait, en

suivant le même cours, la voye de la Préhistoire. Les morceaux de bois de ses intuitifs débuts, la pierre de ses vingt ans, le fer de la force de son âge l'amenaient au point de boucler le cycle des maîtres-courants. Il fallait que s'ajustant à l'évolution acquise, le sculpteur touche à une conquête plus troublante encore que les précédentes et qu'il redécouvre, par lui-même, les raisons ou la... sagesse du bronze.

1955 est la date de cette rencontre du sculpteur et de son nouveau démiurge. Roel D'Haese se rendit compte, dès les premiers contacts avec le matériau de ses ultimes convictions, à quel point il lui était nécessaire d'en considérer l'emploi d'un point de vue neuf. Nulle Académie, aucun maître, en particulier, ne fut en mesure de le guider vers un retour à cette technique à laquelle il entendait se consacrer et qui est celle de la cire-perdue.

Les pages enflammées des «Mémoires» de Benvenuto Cellini sont présentes à tous les esprits. Nul ne peut oublier la tension qu'il décrit et qui entoura la fonte fébrile de son «Persée» avec les moyens de fortune dont il disposait lors de son séjour à Paris. Les pages sont lyriques, superbes même peut-être, avec leur avant-goût de notre actuel sens du «suspense» mais, elles ne constituent pourtant en rien un manuel pratique.

Roel D'Haese s'engageait dans une nouvelle aventure. Il débuta en coulant au feu de forge dont il disposait déjà, un mélange de cuivre et d'étain grâce à des moules «gravés» dans des briques. Ce système ne lui accorda que d'imparfaites satisfactions aussi, dès le début, en vint-il à couler ses métaux dans des formes imprimées dans le sable. Il obtenait ainsi un nombre de pièces parfaitement homogènes, de dispositions préconçues et qu'il lui suffisait ensuite de souder en vue d'un ensemble laissé à son inspiration. On compte six sculptures construites de cette manière: par pièces rapportées et dont «S'en va-t-en guerre» (1955/56) reste un exemple.

Il est bien certain qu'un tel procédé permettait d'innombrables combinaisons et d'une variété quasi illimitée. Ces œuvres ne nous en apparaissent pas moins secondaires, aujourd'hui, au regard de l'évolution suivie depuis, du fait de leur caractère de pièces montées et en dépit de leur habileté technique. Mais dès ce moment, un double problème était posé au sculpteur. Il s'efforça, d'une part, de gagner toujours une liberté d'action plus grande du point de vue morphologique et, d'autre part, de mettre au point un procédé technique de l'autoriserait à produire des pièces coulées d'une seule portée. Non content de résoudre ces difficultés, il en restait une autre qui consistait à les effacer toutes grâce à une parfaite cohésion de formes et d'esprit. Roel D'Haese ne perdait pas de vue une con-

ception monumentale de ses buts. Il interrogea les poids Ashantis: leurs amples et minuscules figures comme encore les bronze du Bénin dont les origines techniques ne cessent d'intriguer. Il lui fallut, en pratique, renoncer au feu de forge, dernier reste de son «Age de fer» pour recourir au four à creuset ou «four potager». Lorsque ce dernier fut installé, la conquête de la cire-perdue, selon une nouvelle ascèse, ouvrait un chemin d'un escarpement presque impraticable. Les premières pièces ainsi fondues, dès 1954, et dont plusieurs furent irrémédiablement perdues, victimes immolées aux divinités de l'expérience, allèrent cependant gagner en importance.

Roel D'Haese est parvenu en effet à exécuter des pièces d'un volume imposant si l'on prend en considération qu'il travaille sans aide. Ces sculptures naissent de ses mains comme par autant de tours de force, issus chaque fois de moules d'une très grande complexité et qu'un fondeur professionnel serait incapable de fournir. Ce travail personnel du sculpteur ne va pas sans donner à son œuvre un prix particulier. Le fondeur professionnel n'est que l'exécuteur passif et dénué d'imagination d'une recette! Le produit de son travail est privé de toute personnalisation créatrice. Le procédé de la cire-perdue, employé par l'artiste lui-même, assimile chaque œuvre, tout au contraire, à une manière de taille directe et lui confère la valeur inestimable de la pièce unique: œuvre d'un «Amateur-professionnel» selon l'expression de Asger Jorn, par opposition à ce qui ne saurait être rien d'autre qu'un artisanat industriel. Il était temps que l'on en revint à une conception plus saine et plus honnête, à la fois, de l'art de sculpter.

La récente participation de Roel D'Haese à la Biennale de Venise 1958, a montré de quel plan d'universalité il fait participer son art. Il est parvenu, après vingt-cinq ans de luttas, de recherches pénibles, à cette mise au point qui est désormais la sienne et que l'on voit composée de précision technique et d'une totale liberté d'invention.

Roel D'Haese ne veut pas admettre qu'une œuvre d'art soit viable et réponde aux exigences de l'avenir sans la perfection d'une technique sans défaut. Il reconnaît souvent à ce facteur une importance si capable qu'on peut le voir enclin à se considérer comme l'ouvrier en premier lieu d'une matière et le propagateur d'une technique avant même de se concevoir en tant que créateur dans le domaine de l'art. Cette conscience qui se retrouve chez certains artistes prouve à quel point connaissance technique et création sont intimement liés, même si le public reste en général ignorant d'une telle dualité et ne considère qu'à la légère les effets extérieurs d'une œuvre achevée.

Roel D'Haese, au point d'évolution auquel le voilà parvenu, a rassemblé ses forces en vue d'une manière de Suprématisme de la pensée, fixée dans la matière. Une fois de plus la sculpture apparaît avec lui comme l'un de ces langages que l'homme s'est de tous temps approprié afin de mieux traduire sa volonté de co-équiper des phénomènes permanents de la création, dès l'instant que les mots ne lui sont plus que d'un pauvre secours.

L'œuvre de Roel D'Haese, outre sa matière de peau d'or, révèle sans cesse la part donnée au règne des transfigurations. Depuis le temps de sa «fenêtre haute» et du papier d'argent gisant sur les pavés d'une rue, le sculpteur n'a pas cessé de donner une attention féconde aux innombrables apparences prises par un même objet après que réfléchi au miroir de la rétine, il se soit implanté aux caves du subconscient. Là git la véritable transmutation du réel apparent et qui passe par les cornues secrètes dont notre fonds psychique est sans cesse remeublé. Il est bien vrai que les motifs qui nous sont le plus familiers peuvent avoir des visages insolites comme aux jours de fièvre, lorsque le regard errant en quête d'hypnose, déforme nos décors coutumiers et les peuples de monstres prêts à nous investir. Cette vision accidentelle qui se trouve être et plus et moins que le songe caractérisé, est surtout, de notre activité sensorielle, la frontière sans laquelle l'esprit relèverait de l'espèce des «simples» et nous priverait de voiles ouvertes pour la transgresser.

C'est à cette frontière, à cette charnière vulnérable de l'être que sont disposés les volets de deux univers parents. L'art, s'il tient à la fois de l'une et de l'autre de ces deux faces du monde, ne saurait forcer la porte de «l'espace intérieur» auquel Rilke entendait avoir accès; il ne peut que rester l'écho impuissant d'une contestable matérialité. C'est à l'échelon de la clairvoyance que voyage Roel D'Haese avec en guise de conséquence dernière qu'il est donné au spectateur de ses démarches d'y lire une pensée et d'y reconnaître aussi une part cachée de lui-même.

Un masque ambigu, une tête-fruit, une main venant d'un pays étranger à moins que ce ne soit un gant incrusté d'écaillés, des corps qui sont plus que les nôtres, êtres du royaume des Ombres revêtus d'une peau de métal, nageoires construites selon les lois d'une nature non révélée, sexes de triomphe et de gloires, voiles d'une «Salomé» gonflée d'agressivité sanguine, dieux aux lances d'éclairs-symboles, capables d'opérer une chirurgie de maux subconscients, affabulations nourries de règnes contradictoires sont tous assemblés ici en une synthèse aussi surprenante que primordiale. Et l'air circule, fluide vital, dans

Mostre in Italia

di Giuseppe Marchiori

Incomincia una nuova stagione d'innumerabili mostre che si aprono alla speranza del critico come promesse, troppe volte, non mantenute. Le scelte sono difficili di fronte alle ambizioni che incalzano e alle insidie delle poetiche sempre più spunte, ma bisogna saper vedere al di là delle tecniche ingannatrici, delle parvenze modernistiche. Si tratta d'un impegno severo che non può esaurirsi in una cronaca dilatata, meramente informativa.

Qualche notizia è interessante, come l'apertura della galleria «Il grifo» a Torino, con programma ultranzista, come i calendari dell'«Attico», della «Bussola», della «Modusa», della «Tartaruga», a Roma, dove sempre più si vanno affermando la «Salita» e la «Schneider» e il «Segno» e l'«Odyssa», per una attiva partecipazione ai fatti dell'arte contemporanea.

Si può accennare di sfuggita alle mostre di Matta al «Naviglio» e di Arnal alla «Blu» di Milano, che confermano quanto già era noto dei due prestigiosi pittori, ma a noi sembra che meritino invece particolare attenzione le mostre di Leoncillo all'«Attico» di Roma e di Minguzzi all'«Odyssa», pure di Roma. Sono due scultori affermati, ma che oggi dimostrano di aver raggiunto qualcosa di più della fama: una coscienza più netta e decisa della loro vera personalità, al di fuori dei richiami di una «cultura», spesso in contrasto con le loro qualità native, e che s'è imposta alla fine togliendo di mezzo i più evidenti relitti manieristici.

Leoncillo ha recuperato la indispensabile libertà spirituale e, come fa notare giustamente l'Arcangelo nella sua ispirata e affettuosa prefazione, si è in tal modo rifatto alle proprie origini autentiche, già rilevata dal Longhi, nel momento più felice dell'attività espressionistica dello scultore. Il rapporto odierno tra l'immagine e la verità della propria storia appare come una conquista liberatrice nell'arte di Leoncillo, che ha saputo guardar dentro di sé e non fuori, alle fallaci tentazioni delle brillanti maniere, risolvendo

il problema stesso della materia (la ceramica colorata) nei termini assoluti della poesia (e non nell'ambito delle ambigue qualificazioni decorative). C'è una rinnovata fiducia in Leoncillo, ricca di umori e di slanci, che rivelano la via giusta della naturalezza e della sincerità. E, da parte nostra, è consolante poter riprendere il discorso su Leoncillo senza le riserve d'un tempo. E lo stesso vorremmo dire per le recenti sculture di Minguzzi, specialmente per «Ombre nel bosco» (1957), per «Gli amanti» (1957), per «Fra gli sterpi» (1957), per il bozzetto degli «Aquiloni» (1958), in cui lo scatto della fantasia non si manifesta più nella torsione espressionistica del corpo, nella ricerca di un movimento affidato al gesto inconsueto e magniloquente, bensì nel ritmo dell'immagine ardita, ispirata da una strana magia silvestre, di antichissime radici. Nell'intrico dei rami e delle braccia, che si espande come una rete aerea, rompendo ogni piano, penetrata di luce e di spazio, appaiono forme dai profili decisi, consistenti, simili a tronchi scavati, figure del mistero e della paura ancestrale. Queste apparizioni di Minguzzi appartengono al clima fantastico, di tendenza surreale, creato dalla scultura moderna, come antidoto al mondo troppo razionale e meccanico dei costruttivisti o dei fabbricatori di oggetti perfettissimi. È la rivincita della natura preclassica, con la indipendenza dai canoni, dalle elaborate accademie. Anche Minguzzi, col suo sicuro intuito di artista moderno, ha avvertito questo impulso verso gli aspetti meravigliosi del sogno e della «memoria» inconscia, che poi si esprimono in forme assunte a dignità artistica, e pur riconoscibili in una realtà, rivelata, ancora una volta, dall'arte.

Nuovi simboli del mistero, le sculture di Minguzzi (e degli inglesi che l'hanno preceduto) alludono a un fondo d'insofferenza barbarica che si afferma prepotente nella creazione di totem fantastici per la disperata volontà d'evasione degli uomini d'oggi (anche di quelli esistenti negli immensi paradisi del conformismo e della noia collettiva).

«Forme di poesia e non di prosa», le definisce il Venturi in una lettera animatrice allo scultore, e non, aggiungiamo noi, perché Minguzzi abbia rinunciato alle «figure», ma proprio perché alle sue nuove figure, egli ha impresso il senso del mistero, dell'arcana foresta primitiva.

La mostra dei «Primi espositori di cà Pesaro», nelle sale napoleoniche di Palazzo reale a Venezia, organizzata con amorosa cura da Guido Perocco, ci riporta a una ben diversa condizione storica: ai primi anni del Novecento in un ambiente di giovani, insofferenti dell'arte ufficiale rappresentata con altera sicurezza alle Biennali veneziane.

Perocco ha raccolto quadri, sculture, lettere, documenti relativi alle mostre di cà Pesaro,

dal 1908 al 1919, per dare finalmente un'idea completa del contributo di alcuni giovani artisti, prima e dopo il futurismo, all'affermazione, in Italia, dello spirito e di alcune particolari espressioni dell'avanguardia europea. Boccioni prefuturista, Rossi precubista, Martini secessionista sono rappresentati negli aspetti più significativi, agli inizi e in un momento tipico della loro formazione. Nello stesso modo e nell'ambito della stessa cultura, si giustificano Moggioli, vivificato dal contatto con Rossi, e Garbari, ancora lontano dall'involuzione tomistica, e, più degli altri, Casorati, in netto progresso dalle fortune eleganti dello stile internazionale (Zorn-Zuloaga) alle severe concezioni di un genere di neoclassicismo metafisico; e lo stesso Valeri, illustratore brillante, di educazione francese. Isolato appare Semeghini, il più vicino agli impressionisti e, subito dopo, ai «fauves», ma sempre attraverso il controllo di una intelligenza educata alla scuola della grande pittura italiana. E Semeghini, l'unico sopravvissuto, insieme a Casorati, di quel gruppo romantico di giovani entusiasti, è rimasto infatti fedele agli ideali e ai principi di quegli anni lontani, interprete e testimone di fatti che vengono, oggi, a modificare il solito tracciato, passivamente ripetuto, di una storiografia conformista.

Boccioni, che doveva essere il più intelligente interprete delle teorie futuriste, nella sua prima stagione divisionista, è un pittore timido e delicato, mentre Martini, con la «Meretrice» (1909-13), col «Ritratto di Omero Soppelsa» (1913), con la «Fanciulla piena d'amore» (1913), con le incisioni dello stesso periodo, incomincia la instancabile e avventurosa ricerca, che lo condusse ai più imprevedibili risultati, positivi e negativi, in una alternativa costante, molto simile al flusso della sua vita.

Nel 13 Boccioni aveva addirittura inventato la scultura futurista, tanto da far apparire, al confronto, persino contraddittorie le figure incise da Martini con incontrollato estro inventivo. Boccioni impone invece una inflessibile coerenza stilistica superiore a quella degli scultori cubisti e la sua personalità acquista un rilievo europeo.

Gli artisti di cà Pesaro vanno considerati in un piano diverso, nei limiti di una polemica italiana, importante soprattutto per noi.

Dalla polemica risalta, alla fine, nel corso di una tragica vicenda, di una vita consumata per non tradire mai la propria verità artistica, la personalità universale di Gino Rossi, riconosciuta ormai al posto che le spetta, nella storia della pittura italiana del novecento.

E Gino Rossi, dalla mostra di Venezia, acquista, in quel momento di cà Pesaro, una fisionomia più decisa e unitaria, convalidata da alcune opere di singolare importanza, come la «Descrizione asolana» (1912), «Pescatore

bretonese» (1913), «Maternità» (1913), «Signora in nero» (1914), e quell'inedito «Abbozzo per figura» (1914), trovato da Perocco in casa Barbantini.

Queste pitture di Rossi e i contemporanei paesaggi venezia di Semeghini, nel quadro dell'arte italiana, tra il 1909 e il 1914, insieme ai geniali frammenti di Martini e ai disegni più vigilati di Valeri, costituiscono un apporto fino a ieri misconosciuto e molto spesso superiore a quello dato da Viani, Soffici, Melli o da altri artisti anche più celebrati.

Sarebbe tuttavia eccessivo ingrandire le proporzioni del fatto italiano di cà Pesaro, come di altri fatti, venuti dopo, perchè ben altra è la storia dell'avanguardia europea, che culmina, due anni più tardi, con la straordinaria profezia di «Dada». È un fatto italiano che meritava di essere rivalutato, messo nella sua prospettiva storica. In questo senso, la mostra di Venezia è tra le poche, in questi ultimi anni, che abbiano esaurito un argomento con serietà scientifica pari alla esemplare modestia di chi s'è proposto il difficile tema.

Sarebbe assurdo parlare di una scoperta di Fautrier, a tanta distanza di tempo dalla mostra alla Galleria Drouin, presentata da Malarauz. Ma, per noi, le opere esposte da Fautrier alla Galleria Apollinaire a Milano sono una vera scoperta. Ci erano noti, insieme a molti guazzi e acquarelli, soltanto alcuni quadri del pittore francese e comunque tali da rendere impossibile un giudizio. Ora, per merito di Le Noci, del suo appassionato entusiasmo, possiamo individuare alcuni momenti dell'arte di Fautrier e tentare una sintesi critica meno approssimativa. Non importa nulla se, questa volta, arriviamo, buoni ultimi, in sconcertante ritardo.

Ma si è sempre in tempo a rimettere un po' d'ordine in una storia falsata dalle finte profezie, dagli interessi dei troppi che vogliono essere più avanti degli altri.

Le date contano a dispetto di chi vuole ignorarle. Fautrier ha avuto il grande merito di essere completamente libero da influenze e suggestioni, quando più forte e esteso era il dominio delle teorie estetiche dei movimenti e delle correnti d'avanguardia. Cotesta indipendenza è una conquista rara nell'epoca dei più scaltri compromessi o delle astute assimilazioni. Prima di tutto Fautrier è un carattere. Da un fondo di saldezza morale, si sviluppano poi tutti gli umori della pittura nelle diverse espressioni cicliche, dal 1920, «Glaciers» (1928-29), «Paysages» (1929), «Nus» (1943), «Otages» (1943-44), «Boîtes» (1950), «Les objets» (1955).

È giusto parlare di «umori», perchè il pittore è responsabile soltanto nei riguardi della propria, vera, vicenda. Fautrier non inventa una sua storia, a uso della scarsa fantasia degli interpreti, ma vive la propria pittura, metendosi nella condizione migliore per far-

Signora
zio per
in casa

poranei
quadro
insieme
disegni
apporto
esso su-
li, Melli

le pro-
n, come
n altra
a, che
ordina-
no che
alla sua
la mo-
li ultimi
otto con
mode-
-
orta di
la mo-
a Mal-
la Fau-
sono
ome a
ai qua-
tali da
er me-
tusias-
ti del-
critica
lla so,
scon-

un po'
e pro-
giono

igno-
ito di
nze e
o era
movi-
tresta
epoca
astute
un ca-
le, si
pittura
1928,
«Nus»
1950),

ttore
della
venta
ntasia
pittura,
r far-

la, a suo gusto e somiglianza, con un atto di necessario arbitrio, che fa levare alte grida a chi nasce fatalmente «seguace». Raggiunta una condizione di libertà assoluta, Fautrier, senza preoccuparsene punto, può anticipare «l'informel», l'«art autre», o quel che volete. Il gioco delle profezie non lo riguarda. È un gioco che diverte invece moltissime i critici, che si rilanciano, l'un verso l'altro, nomi e nomi, cercando conferme ai loro assurdi discorsi.

Fautrier è piaciuto sempre ai poeti, i quali non si sono mai domandati se egli è venuto prima di Pollock o di Wols.

Una visione originale, indipendente dalle «maniere» precedenti, non può essere classificata nelle categorie, che a noi sembrano gli archivi della pigrizia critica, ma va messa a fuoco nella sua realtà singolare di messaggio individuale.

Che cosa ha detto di nuovo il pittore Fautrier? Anzitutto converrebbe chiederle che cosa ha detto di vero. L'accento di «necessità», in un'opera d'arte, deve apparire subito, con l'evidenza dei fatti indiscutibili. Uno schermo di ambiguità, tra la pittura e chi la guarda, è sempre sospetto.

Ora l'ambiguità manca in Fautrier, perchè la pittura è esplicita, dichiarata, come un oggetto ben fatto, eseguito alla perfezione. Di strato in strato, con gli accorgimenti meno accademici, Fautrier costruisce una pittura solida e definitiva, che non assomiglia a niente e a nessuno, e che tuttavia esprime la verità di uno spirito audace e risoluto.

Malraux, a proposito degli «Ostaggi», ha parlato di «geroglifici del dolore». C'è dunque il bisogno di riconoscere una rappresentazione qualsiasi? E, i questo caso come si potrebbe parlare di «art autre»?

La logica riguarda l'unità dell'espressione stilistica, poichè anche nello stile «autre» l'organismo pittorico non può essere affidato al caso, ai dati (molto spesso insignificanti) dell'automatismo meccanico.

Poichè la pittura non è un gioco di movimenti casuali coi mezzi tecnici più disparati su una superficie qualunque, ogni strato diventa struttura, ogni segno significa, ogni colore esprime, ma, in ogni caso, nel dominio concreto di una personalità unica e insostituibile, come il linguaggio che la manifesta.

Fautrier ha attribuito alle sue rigorose composizioni (a noi, per lo meno, sembrano tali) il valore universale delle creazioni pittoriche «figurative», in quanto una violenta energia, a un tempo sanguigna e ideale, le vivifica e le sostiene, come colorate architetture di un'anima, espressa nella sintesi di una materia preziosa e affascinante.

Ghiacciai, paesaggi, ostaggi, alberi, nudi, radici, oggetti, scatole, volti, carte da gioco, sono i pretesti e gli aspetti della complessità di uno spirito, che di volta in volta s'identi-

fica nelle forme in rilievo in uno spazio piano, talora quasi atmosferico. La carica emotiva è appunto nella modellazione stessa della materia (sovrapposizioni di carte incollate, rese solide col vinavil), in cui i colori velati accolgono spolverature di pastelli tritati, con effetti inattesi, più intensi o più delicati.

Fautrier tende alla chiarezza nella disposizione delle masse, grafite sulla pasta ancor molle del colore, che trovano e creano il loro spazio esatto. Perché la dimensione del quadro di Fautrier è sempre esatta? E perchè ogni tono ha una propria funzione espressiva nell'armonia pura di un insieme, dominato dall'«esprit de finesse»?

A un certo punto la pittura di Fautrier, che pure attira con irresistibile fascino, si sottrae a ogni definizione, diventa mistero, pur nella sua evidenza di preziosa materia pittorica. Fautrier è il primo che si sia completamente svincolato dai differenti filoni dell'arte d'avanguardia, per darsi alla illimitata libertà della ricerca in una direzione percorsa, nella direzione che lo fa apparire a un tratto come il precursore della inquietante pittura contemporanea. Ciò avviene dopo la guerra, nel 1945; ma Fautrier dipingeva almeno dal 1928, in piena stagione surrealista.

Molti lo hanno certamente studiato (e saccheggiato), attraverso una spietata analisi delle sue intuizioni formali, ma senza penetrare mai l'essenza di quella pittura, che appare tanto più profonda quanto più essa si conclude sull'ultima superficie modulata e modellata.

L'«informel» è una etichetta troppo semplice per l'arte di Fautrier, aperta a un destino negato invece agli interpreti fedeli delle teoriche astrattiche troppo spesso sembrano ignorare il rapporto dell'uomo con la natura e con la società.

Ogni via è buona, che conduca alla verità, e le tante vie, seguite da Fautrier, coincidono in un punto di estrema certezza, in cui la materia è luce, ritmo, violenza, umore, armonia, abbandono, protesta. È tutte le cose che il pittore può esprimere soltanto con la pittura e nella pittura, senza ricorrere alle parole e agli scritti come fanno gli esegeti delle proprie intenzioni.

Fautrier è un pittore da scoprire di quadro in quadro, lentamente, come accade ai veri creatori, incapaci di «produrre» in serie, e impegnati, con la totalità del loro essere, come se il quadro che si accingono a dipingere dovesse, ogni volta, essere l'ultimo.

Il ritorno di Modigliani a Milano, dopo i trionfali successi delle mostre di Parigi e di Marsiglia, è, per merito della scelta severa di Russoli e di Vitali, ripulito dalle false attribuzioni, che avevano diminuite, in un certo modo, il valore del pubblico consenso, e diffuso, tra gli intenditori, una giustificata diffi-

denza. Su 48 tele, 10 tempere e pastelli, 85 disegni, esposti a Milano, pochissimi sono i casi dubbi, ridotti a una percentuale assolutamente tollerabile.

Oggi Modigliani è accettato da tutti; si può dire persino che è diventato popolare. A Parigi, folle di visitatori ingombravano la strada, all'ingresso della Galleria Charpentier. E trent'anni fa, Modigliani era «quello dei colli lunghi»; oggetti di fozzie e d'irrisioni, da parte della stessa gente che ora lo acquista a suon di milioni. Vogliamo scommettere che la fama recente di Modigliani è dovuta a un brutto film interpretato da Gérard Philipe? La leggenda del «peintre maudit» va un po' corretta e depurata dei relitti romantici: ridotta alle sue vere proporzioni di caso umano da sottoporre all'esame dello psicanalista. Quello di Modigliani è un lento suicidio inconscio, una specie di «cupio dissolvi», in cui ogni facoltà dell'essere è impegnata a distruggersi. È la contraddizione segreta tra la decadenza fisica nella quale l'uomo quotidianamente va annientandosi e l'ideale di bellezza che il pittore ha davanti agli occhi, riflesso nelle immagini di una spiritualità sempre più distaccata, di una eleganza talora un po' morbida.

Nota è la «cultura» di Modigliani, dai primi incontri (decisivi) con l'arte di Cézanne, con la scultura negra e con Brancusi, fino alla riscoperta delle proprie origini fiorentine e senesi. Eppure, mescolando insieme tanti ingredienti, non ne vien fuori un Modigliani tipico, fedele al modulo della rappresentazione frontale e del rapporto costante tra figura e spazio di fondo. Con la formula trovata, studiando le semplici e definitive strutture cozzaniane, Modigliani ha costruito una serie di ritratti (i nudi vanno considerati a parte), che costituiscono una vera galleria dell'amore, della pietà, della dolcezza, dell'ironia, della grazia, della trasognata tristezza; altrettanti momenti di uno spirito che si vedeva nei volti altrui come in specchi deformati a sua immagine o somiglianza.

Si potrebbe dire che Modigliani rinuncia a arricchire e a modificare il proprio modulo. Le figure son sole, e quasi sempre vedute di fronte (ritratti a due, «Gli sposi» e «Lipchitz e sua moglie»), e definite dal contrasto con l'ambiente, sul quale risalta la luce antica dei volti, e il puro tracciato lineare, che chiude le forme dentro uno schema stilistico costante e unitario negli essenziali elementi espressivi.

E questi elementi sono l'ovale del volto, il collo allungato, il naso a pestello, gli occhi a mandorla, l'ampio e sottile arco sopraccigliare, la bocca piccola come nelle madonne trecentesche, le curve cadenti delle braccia, l'eleganza del gesto, il tagli illogico della composizione (nei nudi). Modigliani li ha trovati in pochi anni, nel corso di un drammatico

approfondimento di se stesso, reso possibile soltanto dalla libertà morale conquistata nell'ambiente artistico parigino.

Modigliani è un fatto a se, anche nel suo tempo, nel clima culturale dell'«École de Paris», e che non va contrapposto a nulla, fuori di quel tempo, in cui la sua vicenda (e la sua visione) si spiega.

La mostra milanese ha il grande merito di mettere a fuoco l'attività di Modigliani disegnatore. Infatti i disegni, improvvisati con fulminee intuizioni dei valori espressivi della linea nel suo percorso di pura definizione stilistica, sono i testi più chiari, nella loro immediata naturalezza, per penetrare la personalità di Modigliani.

Sarebbe più che mai necessario oggi un catalogo ragionato del «corpus» delle pitture e dei disegni: un inventario sicuro dell'opera rimasta, per evitare l'immorale fioritura dei falsi.

Perché non s'è esposta, a Milano, anche qualche scultura?

Certi aspetti dell'arte di Modigliani sarebbero stati meglio chiariti.

L'11 ottobre scorso, a Monte Vidon Corrado, nelle Marche, è morto il pittore Osvaldo Licini, vincitore del Premio internazionale alla XXIX Biennale di Venezia.

Tutta la stampa italiana ha commemorato Osvaldo Licini. Ora, per onorare degnamente la sua memoria, sono in corso iniziative, delle quali daremo notizia nei prossimi numeri di «Art International».

(Roel d'Haese, suite)

des œuvres où des ressauts et des vides s'unissent inextricablement. Le regard y exerce des plongées vertigineuses et trouve dans ces espaces à secrets toute la respiration dont il pensait manquer.

La sculpture ne saurait plus être une forme «idéale» (!) dès qu'elle renonce aux valeurs de représentation pour celles là de significations. On se demande d'où même a pu surgir les origines d'un FLEAU auquel il a fallu donner le nom de «figuration», à moins qu'on ne se résolve à en voir une des sources dans cette accident qui changea la femme de Loth en monument de sel. Il s'est trouvé, depuis, un monde énorme pour l'aimer encore en cet état.

L'œuvre de Roel D'Haese apporte une solution à ce que l'on souhaite de la sculpture: l'iconographie d'un culte qui ne paraît en révolte que parceque nous l'avions condamné. Les temps sont loin des Naturalisme-Impressionnisme - Symbolisme - Constructivisme - Exsionnisme-Surréalisme. Notre siècle a-t-il enfin pris ses assises au cœur du problème le plus vrai? Et sans doute avec Roel D'Haese s'y trouve-t-il ancré après un singulier combat avec la sculpture, pour que triomphe un art où la matière intègre la part vengeresse du sur-naturel.

Auctions

NEW YORK: Parke-Bernet

Results of the sale on November 19, 1958 of paintings from the Arnold Kirkeby Collection, New York:

BONNARD: La Jeune Vendeuse de Fruits. Oil. 23½ × 18 inches. Signed. Purchased by Marlborough Galleries, London. \$40,000

RENOIR: Têtes d'enfants. Oil studies, 1900. 21¼ × 14½ inches. Signed. Purchased by Earl T. Risser, New York. \$28,000

UTRILLO: Le Lapin Agile. Oil, 1913. 23 × 30½ inches. Signed. Purchased by Earl T. Risser, New York. \$28,000

MORISOT: La Mare aux oies. Oil, about 1890. 25½ × 21 inches. Signed. Purchased by Wildenstein Galleries, New York. \$31,000

DEGAS: Deux danseuses aux jupes vertes, décor de paysage. Oil, 1895. 55 × 31½ inches. Purchased by anonymous New York collector. \$66,000

BONNARD: Après le Théâtre. Oil on board. 18 × 15 inches. Purchased by André Meyer, New York. \$17,000

RENOIR: Étude de Têtes de Femmes et d'Enfants. Oil sketches. 21¼ × 17½ inches. Purchased by Hammer Galleries, New York. \$28,500

PISSARRO: Vue de Pontoise, la Route d'Auvers. Oil, signed and dated 1881. 22 × 36 inches. Purchased by André Meyer. \$62,500

SIGNAC: Les Bâteaux pêcheurs en parlance. Oil, signed and dated 1925. 29 × 36½ inches. Purchased by Milch Galleries, New York. \$34,000

RENOIR: La Couseuse. Oil, signed. 25½ × 21½ inches. Purchased by anonymous New York collector. \$87,000

VIUILLARD: Au bord de la Seine. On board. 29½ × 41 inches. Purchased by anonymous New York collector. \$22,000

MONET: Jean Monet dans son berceau. Oil. 45½ × 35 inches. Purchased by George Friedland, Philadelphia. \$85,000

MANET: Femme debout dans le Jardin de Bellevue. Oil, 1880. 50½ × 40 inches. Purchased by anonymous New York collector. \$39,000

SEGONZAC: Nature morte aux pommes. Oil. Signed. 25½ × 31½ inches. Purchased by Eric Estorick for Edward G. Robinson. \$30,000

RENOIR: Jardin à Sorrente. Oil, about 1881. Signed. 26½ × 32½ inches. Purchased by George Farkas, New York. \$105,000

CÉZANNE: Garçon couché. Oil, between 1882-87. 21½ × 25½ inches. Purchased by Marlborough Galleries, London. \$125,000

UTRILLO: Sannois (Seine-et-Oise). Oil, 1910-11. 21½ × 25½ inches. Purchased by Marlborough Galleries, London. \$16,000

MODIGLIANI: Portrait of a man. Oil, signed. 39½ × 25½ inches. Purchased by Eric Estorick for Edward G. Robinson. \$66,000

VAN GOGH: Bateau à l'Amarre. Oil, 1887. 18½ × 21½ inches. Purchased by George Farkas, New York. \$67,500

UTRILLO: Une Rue de Village. Oil, 1938-39. 25½ × 21½ inches. Purchased by David Rosenthal, New York. \$17,000

MATISSE: Fleurs et Céramique. Oil, 1911. 36½ × 32½ inches. Purchased by anonymous New York collector. \$65,000

PICASSO: Mother and Child. Oil on board, 1903. 39½ × 29 inches. Purchased by Rosenberg & Stiebel, New York. \$152,000

BONNARD: Fenêtre ouverte. Oil, 1943. 40 × 28½ inches. Purchased by Edward Bragaline, New York. \$94,000

SIGNAC: Cherbourg, le Bassin-à-flot. Oil, signed and dated 1931. 20½ × 28½ inches. Purchased by Milch Galleries, New York. \$20,000

MODIGLIANI: Portrait of Madame A. Eyraud-Vaillant. Oil, 1919. 39½ × 25½ inches. Purchased by Hans Neuman, Venezuela. \$65,000

VLAMINCK: River Scene. Oil, about 1906. 25½ × 31½ inches. Purchased by A. Capparis for a private collector. \$60,000

BONNARD: Renée. Oil. 20 × 16 inches. Purchased by Gordon R. Graves, Connecticut. \$17,000

ROUAULT: Crépuscule, Paysage légendaire. Oil, before 1936. 40½ × 28½ inches. Purchased by Jacques Gelman, Mexico City. \$62,000

R. DUFY: Le pur sang. Oil, 1940. 18½ × 21½ inches. Purchased by an anonymous New York collector. \$19,000

BERN: Klipstein & Kornfeld

In the Sale of Graphic Works by Old Masters on November 6, 1958 the top price of 122,000 Swiss francs was paid for Hercules Seghers' etching,

Die Stadt mit vier Türmen, 16 × 33 cm. Asking price for this extremely rare black and white print (listed in Springer, No. 26, only in colour) was frs. 20,000.

Other prices realized were:

HANS BALDUNG GRIEN: Die heilige Familie mit St. Anna und St. Joachim. (Curjel 15) frs. 5200

CALLOT: La Tentation de St-Antoine. (Lieure 1416/1). A magnificent proof, the double of the one in the British Museum. frs. 5000

DÜRER: Die Madonna mit der Birne. (Dodgson 54) frs. 3100

DÜRER: Die Madonna mit der Meerkatze. (D. 22) frs. 3100

DÜRER: Das Meerwunder, oder der Raub der Amymone. (D. 30) frs. 3650

DÜRER: Die Melancholie. (D. 73) frs. 6400

DÜRER: Der Traum. (D. 28) frs. 4000

DÜRER: Das grosse Pferd. (D. 44) frs. 3200

DÜRER: Ritter, Tod und Teufel. (D. 70) frs. 4400

DÜRER: Das Wappen mit dem Totenkopf. (D. 36) frs. 4800

DÜRER: Die kleine Holzschnitt-Passion. (Bartsch 16-25.) The complete series of 37 from the First Edition of 1511 and including the very rare Colophon page. frs. 6000

JEAN DUVET: La Majesté Royale. Copperplate engraving. (Popham 60) frs. 5300

JEAN DUVET: Saint-Michel terrassant Lucifer. Copperplate engraving unknown till now. frs. 10400

LUCAS VAN LEYDEN: Der Tanz der Magdalena. Engraving. (Bartsch 122) frs. 3600

ISRAEL VAN MECKENEM: Judith mit dem Haupte des Holofernes. (Lehrs 8/IV) frs. 10800

REMBRANDT: Abraham, die Engel bewirtend. Etching. (Hind 286) frs. 3300

SCHONGAUER: Sankt Johannes Baptista. (Lehrs 59) frs. 4950

H. AVERCAMP: The Swan Inn on the Canal from Amsterdam to Haarlem. Pen drawing with watercolour. 14 × 19.5 cm. frs. 3800

BOUCHER: Young herd lying on his stomach on a grassy bank. Black chalk drawing, 14 × 18 cm. (Lugt Catalogue of A. Glüenstein Collection, 123) frs. 3900

(The catalogue for this sale, Numer 91, contains 59 pages of text, 36 pages of plate illustrations, a folding frontispiece, and text illustrations. It is, as usual, superlatively edited and printed.)

Top prices in Sale 92, Drawings and Graphic Works of the 19th and 20th Centuries, include the following:

ALBERT ANKER: "Hohes Alter". Portrait Frau Anker, geb. Geissler. Drawing, 1885. 80 × 61 cm. frs. 6200

BONNARD: Seated Nude, contemplating herself in a mirror, back view. Pencil Drawing with red

wash in places. 20.3 × 15 cm. (Collection of Maurice de Guérin.) frs. 3600

DEGAS: Danseuse saluante. Bronze. 23 cm. high. (Rewald XXXII.) frs. 12200

DELACROIX: Guerrier. Tusche and watercolour over pencil and charcoal. Various additional sketches on the back. 19 × 18.5 cm. (Collection of Roger Marx.) frs. 5300

DELACROIX: Goethe's Faust, translated into French by Albert Stepper, with 17 lithographs drawn on the stone by Eugène Delacroix and the rare original lithograph, Delleil 63. Paris, Charles Motte, 1828. frs. 4700

R. DELAUNAY: La Tour. Lithograph signed and dated 1910. The artist's proof. 61.3 × 45 cm. frs. 3650

GAUGUIN: Manao Tupapau. Coloured woodcut printed for Roy by Gauguin himself immediately after his return from Tahiti in 1893. (Guérin 19/II, v. IV) frs. 6200

GAUGUIN: Nave Nave Fenua. Coloured woodcut from Roy's edition of 25-30. (Guérin 29/III) frs. 3000

MODIGLIANI: Portrait de Femme (Mme. Anna Zborowski). Signed drawing. 34 × 30 cm. frs. 5100

TOULOUSE-LAUTREC: L'Anglais au Moulin-Rouge. Colour lithograph. Autographed and numbered. (Delleil 12) frs. 9450
(Catalogue lists 356 lots, contains text and 25 pages of plate illustrations.)

Sale No. 93, German Art of the 20th Century, held November 8, 1958, produced the following high prices:

BARLACH: Der Tote Tag. 27 original lithographs in a portfolio, together with the text. One of 150 issued by Paul Cassirer, Berlin, 1912. frs. 3300

Die Brücke. The complete series of 28 etchings and woodcuts, contained in 7 portfolios, of 1906-1912. frs. 20400

HECKEL: Fräuzli liegend. Colour woodcut of 1910, signed, dated and titled by the artist. 22.7 × 42 cm. frs. 3510

HECKEL: Männer und Frauen. Colour woodcut of 1910, signed, dated and titled by the artist. 27.5 × 38 cm. frs. 2500

HECKEL: Die weissen Pferde. Colour woodcut, signed and dated, 1912. 31 × 31 cm. frs. 3550

HECKEL: "Elf Holzschnitte. 1912-1919. Bei J. B. Neumann." Folio with 11 woodcuts and 2 title pages. Edition limited to 40 numbered copies of which few remain intact. frs. 3300

KIRCHNER: Badende Frauen in Moritzburg. Colour woodcut. 1905-06. (Schieffler 122.) Signed and printed by the artist. frs. 6300

KIRCHNER: Zwei Frauen am Strand. Colour woodcut. (Schieffler 212) frs. 5500

KIRCHNER: Kopf Ludwig Schames. Woodcut of 1917 on soft blotting-paper. (Schieffler 281)

frs. 3500

KIRCHNER: Junges Mädchen. Colour woodcut. Signed, dated 1918. (Schieffler 353/b)

frs. 4000

P. MODERSOHN-BECKER: Jahrmarkt am Weyberg. Oil on card, 53 X 72 cm. 1902. (Pauli 160a)

frs. 3200

P. MODERSOHN-BECKER: Kind mit Puppe am Birkenstamm. Oil on card. 39 X 54 cm. 1903. Not listed in Pauli but authenticated by Dr. Günther Busch, Director of the Bremen Kunsthalle.

frs. 5500

P. MODERSOHN-BECKER: Mädchen in Dämmerung, Halbfigur. Oil on card. 72 X 55 cm. 1903. (Pauli 50b)

frs. 4200

P. MODERSOHN-BECKER: Liegendes Mädchen mit Kind. Oil on card. 45 X 60 cm. Dated by Pauli (No. 172), 1904.

frs. 5600

MUNCH: Sterbezimmer. Lithograph. 1896. (Schieffler 73)

frs. 3700

MUNCH: Melancholie (Abend — Am Strand). Colour woodcut. (Schieffler 144)

frs. 3100

MUNCH: Mädchen auf der Brücke. Colour woodcut and colour lithography. 1920. A richly coloured variant not known to Schieffler (see his No. 488).

frs. 13700

NOLDE: Bauernhof in Schleswig-Holstein. Watercolour. 33.8 X 47 cm.

frs. 4400

NOLDE: Seestück. Watercolour. 17.3 X 23.2 cm.

frs. 3300

NOLDE: Die heiligen drei Könige. Colour lithograph. (Schieffler 49, but more richly coloured variant.)

frs. 4000

SCHWITTERS: Merz 30, 23. Collage of 1930. Signed. 16.7 X 12.5 cm. (No. 131 in catalogue of exhibition at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1956.)

frs. 3350

(The catalogue of Sale 93 lists 505 lots. There are 79 pages of text, many text illustrations, and 55 plates including one in colour.)

STUTTGART: Kunstkabinett

In Auction 32, held here the 21 and 22 November, a total of 1048 works of modern art, principally watercolours, drawings and graphics were offered for sale. Some of the prices paid were:

BARLACH: Der Zweifler. Bronze. 1931. 51 cm. high.

DM 13 000

CÉZANNE: Venus de Milo. Pencil drawing of 1880-85. 27 X 23 cm. Formerly in the collections of Julius Meier-Graefe and Leo von Koenig.

DM 7000

OTTO DIX: Zuhälter und Nutten. Oil on canvas. 1922. 70 X 55 cm.

DM 8300

R. DUFFY: Les Marronniers de l'Avenue du Bois de Boulogne. Oil on canvas. 1926-27. 46 X 55 cm.

DM 26 000

FEININGER: An dem Seesieg. Watercolour and poster colour. 1916. 23 X 31 cm.

DM 10 400

HECKEL: Sommertag — Badende Frauen. Oil on canvas. 1920. 95.5 X 83 cm.

DM 9200

KIRCHNER: Trabergespann. Oil on canvas. 1930. 80 X 90 cm.

DM 21 500

KIRCHNER: Reiter auf scheuendem Pferd vor roten Häusern. Watercolour and coloured chalk. 1915-16. 68 X 51.5 cm.

DM 9100

KIRCHNER: Blumenstilleben mit bunter japanischer Figur. Watercolour. 1925. 51 X 36.5 cm.

DM 7300

KLEE: Spaziergänger. Pen and watercolour. 1925. 24 X 28.2 cm.

DM 12 500

MACKE: Orientalische Szene. Oil on canvas. 1912. 50 X 60.2 cm. (Vriesen G 343)

DM 23 000

MACKE: Landschaft mit Kühen, Segelboot und Figuren. Oil on canvas. 1914. 51.5 X 51 cm. (Vriesen G 489)

DM 45 000

MARC: Landschaft mit Regenbogen. Oil on canvas. 1913-14. 111 X 46 cm.

DM 28 000

VON MARÉES: Pferde im Walde. Oil on canvas. 1861. 35 X 43 cm.

DM 17 500

P. MODERSOHN-BECKER: Bauernmädchen an einen Baumstamm gelehnt. Oil on paper. 1902-1903. 56 X 41 cm.

DM 9800

OTTO MÜLLER: Waldlandschaft mit kleinen Figuren. Dispersion paint on jute. 1915. 93 X 71 cm.

DM 12 500

OTTO MÜLLER: Zwei badende Mädchen im Waldteich. Oil on canvas. 1917. 70 X 102 cm.

DM 10 000

NOLDE: Blumengarten. Oil on canvas. 1907-08. 65 X 83 cm.

DM 45 000

NOLDE: Friesenhauser III. Oil on canvas. 1908. 66 X 84 cm.

DM 30 000

NOLDE: Blumengarten mit Fingerhüten und Feuerlilien. Oil on canvas. 1915. 65 X 74 cm.

DM 56 000

NOLDE: Frau. Oil on canvas. 1915. 69 X 47 cm.

DM 19 000

NOLDE: Tropische Blüten. Watercolour. 1923. 48 X 34.5 cm.

DM 8000

NOLDE: Rote Fuchsschwänze und Stiefmütterchen. Watercolour. 1920-25. 46 X 33.5 cm.

DM 9400

NOLDE: Marschlandschaft mit Gehöft unter dunklem Himmel. Watercolour. 1925-30. 37 X 46 cm.

DM 7500

NOLDE: Tänzerin. Colour lithograph. 1913. (Schieffler 56/E 1, b.) Print 26/30. 59 X 72 cm.

DM 7500

OSKAR SCHLEMMER: Vier Figuren. Watercolour. 1926. No. 570 in Oeuvre Catalogue. 27 X 21 cm.

DM 10 100

VLAMINCK: London Bridge. Oil on canvas. 1910. 51.5 X 61 cm. (Formerly in the Galerie Kahnweiler Collection, No. 800.)

DM 26 500

VLAMINCK: Solange, the Artist's Daughter, wearing blue hat. Oil on canvas. 1912. 55 × 46 cm. (Formerly in the Kahnweiler and Flechtheim Collections.) DM 44 000

VLAMINCK: Houses by a river in a mountainous landscape. Tusche brush drawing. 1920. 46 × 55 cm. DM 11 000

(The extremely handsome catalogue for this sale contains 165 pages of descriptive listings and 62 plates including 7 in colour of works by Dufy, Nolde, Macke, Kirchner, and Marc.)

LONDON: Sotheby's

The December 9th sale of illuminated manuscripts from the Collection of the late Dyson Perrins, comprising 45 manuscripts, a block book and four printed books, brought a total of £326,620—a record for a single day's book sale at auction. The price of £39,000 paid for the Latin Gospels from Helmarshausen is a record price for any manuscript at auction, and a record price for a single lot in any book auction sale. Top prices were as follows:

Latin Gospels of Helmarshausen, mid-12th century £39,000

A Bestiary from North East France, 13th century £36,500

The Gradual of St. Catharinenthal, Swiss, circa 1312 £33,000

Vidal Maior, an Aragonese 13th century manuscript £28,000

The Book of Hours and Psalter of Henry Beauchamp, Duke of Warwick, 15th century £18,000

Histories of Thebes and of the Destruction of Troy, written by Jacquotin de Lespluc, Lille 1469 £16,600

Dante's Divine Comedy, Florence, late 14th century £14,200

The Psalter of Richard of Canterbury, English early 14th century £13,000

HAMBURG: Hauswedell

Top prices realized in Auction 84 of November 29th (a sale of prints and drawings chiefly) were as follows:

DORER: Das Grosse Glück oder die Nemesis. Copper engraving. (Bartsch 77) DM 2000

CÉZANNE: Les Baigneurs. Colour lithograph. 1898. (Venturi 1157) DM 2200

DAUMIER: A collection of some 3440 examples of Daumier's work from the "Charivari". Each in mat, the collection in 46 portfolios. DM 14 000

REDON: Flower Still Life. Watercolour. 33 × 24.5 cm. Signed and dated 1890. DM 11 000 dated 1850. DM 2500

VALENTIN RUTHS: Bille im Winter (Billhörner Schleusenhaus). Oil. 40 × 57 cm. Signed and

F. AHLERS-HESTERMANN: Fischerboot am Ufer von Blankensee. Oil. 74 × 83 cm. 1920. DM 2500

CHAGALL: Cheval volant et jongleur, signed lithograph of 1956, one of 20, from the series, "Le Cirque"; Les cyclistes, signed lithograph of 1956, one of 30, from the same series. For the pair DM 8000

KLEE: Der Seiltänzer. Colour lithograph of 1921, signed. (Soby 27) DM 2100

FRITZ KLIMSCH: Anadyomene. Sculpture in zinc. 75 cm. high. DM 3000

LEHMBRUCK: Woman's Head. Terracotta. DM 10 000

MAX LIEBERMANN: Gemüsegarten. Oil. 1916. 60 × 87 cm. DM 12 000

MAX LIEBERMANN: Reiterin im Tiergarten. Oil. 1911. 71 × 86 cm. DM 9000

NOLDE: Fischkutter in stürmischer See. Oil. 1910-15. 82 × 86 cm. DM 16 000

PICASSO: Le Picador. Aquatint etching. 1952. Edition of 50. DM 2800

RODIN: Pamona. Bronze. 33.5 cm. tall. (Rilke, Rodin 80) DM 3600

Some of the results in the December 3rd sale of 19th century and impressionist paintings:

VAN GOGH: Champs avec des fleurettes jaunes. Oil on canvas, 13 1/4 × 21 1/2 inches, painted at Arles in April 1889. £17,000

VAN GOGH: Nature morte, fleurs bleues et jaunes dans un gobelet de Chine. On paper pasted to canvas, 16 × 22 inches, painted at Nuenen in 1885. £5500

COROT: La Ferme au grand chaume, Etrelat. Signed canvas, 48 × 55 cm., 1872. £9000

SISLEY: Le long du chemin de fer. Signed and dated canvas, 1878. £7000

SIGNAC: Le Rayon vert, vue de la baie de Saint-Tropez. Canvas, 25 3/4 × 36 1/4 inches, signed and dated 1907. £6200

FANTIN-LATOUR: Chrysanthèmes roses dans un vase blanc. Canvas, 55 × 46 cm., signed and dated 1871. £5200

MUNNINGS: Before the Start at Epsom. Signed canvas, 34 1/2 × 49 1/2 inches. £3600

VLAMINCK: Fleurs dans un bol. Signed canvas, 21 × 17 3/4 inches. £3400

VLAMINCK: Poissy-le-Pont. Signed canvas, 23 1/2 × 32 inches, 1909. £5400

DAUMIER: Enfants sortant de l'école. Initialed painting on panel, 27 × 22 inches. £4800

Art Books

(Devoted this time to catalogues and miscellaneous other publications.)

Acht hedendaagse schilders uit Zuid-Afrika. Gemeentemuseum Arnhem. 2/10—30/11/1958. Acknowledgements. Introduction by F. C. L. Bosman. Biographical data, catalogue of 51 works, 16 plates.

Architektur in Finnland. Exhibition organized by the Suomen Rakennustaiteen Museum, Helsinki, for the Kunstgewerbemuseum, Zurich. 20/9—2/11/58. 40 pages text and 16 plate illustrations. Introduction to Finnish architecture by Nils Erik Wickberg.

Arts Appliquées et Métiers d'Art. Brussels Exposition 1958. Brief introductory notes by Marcel Wolfers and A. L. J. Van de Walle. 108 large and small plate illustrations. Detailed catalogue giving addresses of artists and craftsmen represented. Printed by Louis Vanmelle, Gand.

Auberjonois Retrospective. Musée des Beaux-Arts, Lausanne. 6/9—19/10/58. Introductory essays by Gustave Roud and Guido Fischer, autobiographical note, catalogue of 414 paintings, drawings and prints. 20 plates including 4 in colour.

Jean Bazaine. Bern Kunsthalle. 18/10—26/11/58. With a foreword by Dr. Franz Meyer. Chronology, bibliography, catalogue of 93 paintings, and 16 plate reproductions including two in colour.

Brücke. Folkwang Museum, Essen. 12/10—14/12/1958. An exceptionally handsome, fully documented and illustrated catalogue. Text: 48 pp. Introduction by Dr. Hans Köhn. History of the Brücke Group by Martin Urban. Chronology, list of members and exhibitions, bibliographical data, catalogue of the 7 annual portfolios, the membership cards, 11 posters, 166 paintings and 248 watercolours, drawings and prints. 12 excellent colour plates and 40 in black-and-white. A model of coherent organization and good printing.

Peter Brünig. Galerie 22, Düsseldorf. October 1958. Essay by Pierre Restany, dialogue between Brünig and Manfred de la Motte, photograph of the artist and four plate illustrations including one in colour.

Bulgarie: 2500 ans d'art. Musée d'Éthnographie, Neuchâtel. 29/6/1958—February 1959. Organized by the Comity for Friendship and Cultural Relations with Foreign Countries, Sofia, in collaboration with the Musée d'Éthnographie. Preface and catalogue by Professor Jean Gabus, with the aid of various Bulgarian specialists including B. Bojicov, Director of the Ethnographic Museum of Sofia, K. Milev, Director of the Institute and Museum of Archaeology of Sofia, Professor D. P. Dimitrov of the University of Sofia and Director of the Archaeological Museum, Madame L. Ivanova and M. G. Georgiev. The art of Bulgaria in early Thracian, Greek and Roman times, in the Middle Ages and Renaissance; Bulgarian traditional costumes and folk arts, illustrated with original works, replicas, photomurals and transparencies. Catalogue contains numerous text illustrations and diagrams, 27 plates and a cover design in colour.

Burri: Ferri. Galleria Blu, Milan. Winter 1958-59. About 15 full- and double-page plates.

Byzantine Art. Edinburgh Festival, August and September; Victoria & Albert Museum, October and November, 1958. Exhibition organized by Prof. David Talbot Rice. Foreword by Robert Ponsonby, brief introduction by D. Talbot Rice, list of lenders, descriptive catalogue of 247 items (excluding coins), cover illustration and 15 plates.

Louis Corinth. Basel Kunsthalle. 13/9—12/10/58. With chronology, catalogue of 138 paintings, 12 large plates including 4 in colour.

Louis Corinth. Staatliche Museen/National-Galerie, Berlin, 1958. Prefatory note by Vera Ruthenberg. Cover and 35 large black-and-white plates.

Louis Corinth. Graphik. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin, 1958. Preface by Werner Timm. Essay on Corinth's graphic work by Ursula Koch. Biographical synopsis. Abridged bibliography. Catalogue of 343 works exhibited and 41 plates.

Adriaen Corne. Dordrecht Museum. 2/8—28/9/1958. Introduction by L. J. Bol, notes, descriptive catalogue of 21 works, 21 plates.



Tiranti
art bookshop

Enquiries for all art books reviewed here, or otherwise, will have our immediate attention. We have specialized exclusively in art since 1895. Tiranti Art Bookshop, 72 Charlotte Street, London W.1, U.K.

Dada. Kunsthalle, Düsseldorf. 5/9—19/10/1958.

An exceptionally handsome and well documented catalogue edited by Karl Heinz Hering and Ewald Rathke. Numerous illustrations, extensive bibliographical and biographical data, statements by Hans Arp, Man Ray, Ribemont-Dessaignes, Raoul Hausmann, Richard Hülsenbeck and Hans Richter, facsimile reproductions of original documents.

De Clouet à Matisse. Dessins français des collections américaines. The exhibition of 224 drawings from public and private collections in the United States organized by an international committee and held at the Boymans Museum, Rotterdam, and the Orangerie, Paris, during the Fall and Winter of 1958-59. Catalogue prefaces by Jacqueline Bouchoi-Saupique, William A. M. Burden and Agnes Mongan. Exhaustive descriptive listing and 224 plates.

Jozsef Domjan. Colour Woodcuts. Kennedy Galleries, New York. 5/3—5/4/58. Introduction and commentary by Gustave von Groschwitz. Cover and 11 text and plate illustrations.

Dubuffet: Lob der Erde. Inaugural exhibition of the Galerie Daniel Cordier, Frankfurt am Main. December—January, 1958. Introduction by Will Grohmann. List of 55 works of 1943—1958. Frontispiece and 8 small plates.

Enrico Crispolti: Bice Lazzari. With a note by Lionello Venturi. Italian and English text (translation by William Carney). Bio-bibliographical data. 18 pages text section. 25 plates including 3 in colour. Rome 1958: Editalia.

Dutch and Flemish Masters. Catalogue of an exhibition held at the Eugene Slatter Gallery, London, May 6—July 12, 1958. Notes on the artists and 27 plate illustrations, including three in colour.

Fautrier. Limited edition large format catalogue of an exhibition held at the Galleria Apollinaire, Milan, in November, 1958. Works of 1928 till today. Text, notes and polemics (in English, French and Italian) by André Malraux, Herbert Read, Jean Paulhan and Guido le Noci. 34 plate illustrations including three tipped-in plates in colour.

45 Artisti Astratti. Galleria Numero, Florence. Exhibition Nr. 208. Catalogue, biographical notes and 41 small plate illustrations.

4000 Years of Chinese Art. Wadsworth Atheneum, Hartford. 17/10—30/11/1958. An exhibition organized and lent by C. T. Loo (Frank Caro) of New York and Paris. Preface by Evan H. Turner. Introduction by Kojiro Tomita. 30 pages, with text and plate illustrations.

Barnett Freedman, 1901—1958. Catalogue of an exhibition of 78 paintings, drawings and graphic works organized and circulated by The Arts Council of Great Britain. Introduction by Sir Stephen Tallents. 24 pages. 8 illustrations including 4 plates. London 1958: The Arts Council and Shenvall Press.

Galicia. Prints of José Luis Galicia. Cincinnati Art Museum, 19/1—20/2/58; Milwaukee Art Institute, 13/3—6/4/58. Brief Foreword and Biographical Notes by Philip R. Adams and Gustave von Groschwitz. Photograph of artist and seven reproductions including four in colour.

Dimitri Hadzi. Galleria Schneider, Rome. 16—29/9/1958. Biographical summary and 22 plate illustrations, some full-page.

Hamaguchi. Manière noire. Berggruen, Paris. October—November, 1958. The latest in the series of handsome exhibition catalogues of this gallery. Foreword by Vieira da Silva. 14 Jacomot phototype reproductions of Hamaguchi's mezzotints in black and white and colour, plus colour cover.

Imai. Associazione Art Figurative, Torino. October, 1958. Preface by Shuzo Takiguchi. Biographical note, ejaculations by Michel Tapié.

Italienische und deutsche Maler 1958 / Pittori tedeschi e italiani contemporanei. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, April—May, 1958; Städtisches Museum Morsbroich, Leverkusen, June—July, 1958. Introductions by Palma Bucarelli and Curt Schweicher. 14 large plate illustrations of works by Italian painters and 14 of German painters.

Il Is. Volume I, Number I. Appears three times a year. Director and Collator, Sebastian Gallo. With articles by H. Crehan, M. Goldberg, N. Marsicano, E. Navaretta, Ad Reinhardt, Ruthven Todd and Philip Pavia. 4 colour plates (Guston, De Kooning, Lewitt and Reinhardt), 20 half-tone reproductions of paintings and nine of sculpture. 72 pages. New York 1958: Second Half Publishing Co. \$2.00

Japanese Kunst. Gemeentemuseum, The Hague. 24/9—10/11/1958. Foreword by Yahachi Kawai. Historical summary. Chronological chart. List of lenders. Descriptive catalogue of 95 items, 72 illustrations including 4 colour plates and colour cover.

Kandinsky. Wallraf-Richartz-Museum, Cologne. 25/9—30/11/1958. Catalogue of an exhibition of 101 paintings and watercolours. Introduction by Otto H. Förster. Biographical summary. Selective bibliography. 28 large plate illustrations including 4 in colour, plus colour cover.

Katalog der Gemälde und Plastiken. Kunstverein Winterthur. Text and list: 101 pages. 36 plates.

Roland Kempe. Gouaches and Wash Drawings. Malmö Museum. 15/3—6/4/58. Catalogue, note by the artist, essay by Ulf Linde, 9 plate illustrations and two linoleum cuts including one in colour.

Leoncillo. L'Attico, Rome, 1958. Foreword by Francesco Arcangeli. Biographical note, one colour and two monochrome plates.

Lyon. Expositions du Bimillenaire, 1958. 196 pp., comprising a brief foreword by Louis Pradel, the Mayor of Lyon, essays on the destiny of

Lyon by André Latreille, the antique city by Amable Audin, Lyon in the 16th century by Henry Joly, and the history of the city since the Revolution, together with detailed, scholarly catalogues and 57 pages of plate illustrations, mostly full-page. The bimillenary exhibitions were held in the Palais St-Pierre, the Bibliothèque Municipale, the Chapelle du Lycée Ampère, and the Salle Molière.

Masterpieces of the Impressionists and Post-Impressionists from the Arnold Kirkeby Collection. Sale at the Parke-Bernet Galleries, New York. 19/11/1958. 29 works by Bonnard, Cézanne, Degas, R. Dufy, Manet, Matisse, Modigliani, Monet, Morisot, Picasso, Pissarro, Renoir, Rouault, Segonzac, Signac, Utrillo, Van Gogh, Vlaminck, Vuillard. 91 pages. 29 large plate illustrations including several in colour.

John Minton, 1917—1957. An exhibition of 81 paintings, drawings and illustrations organized and circulated by the Arts Council of Great Britain. With an introduction by Michael Middleton, a chronology, text and four plate illustrations. London 1958: The Arts Council and Shenvall Press.

Edvard Munch. Grafikk. Kunstneres Hus, Oslo. 14/6—3/8/58. Catalogue No. 207. 34 pages plus 12 pages of illustrated advertisements. Essay in Norwegian on Munch's graphic work by Johan H. Langaard. List of 281 etchings, lithographs and woodcuts. Cover and 22 illustrations.

Endre Nemes. Catalogue of exhibition held in the Konstakademien, Stockholm. 4/10—2/11/1958. Chronology, list of exhibitions and collections, catalogue of 250 paintings, drawings, graphic and enamel works. Six plate illustrations including one in colour and a lithograph.

Rolf Mesch. Hamburg Kunstverein, 13/9—26/10; Bremen Kunsthalle, 9/11—4/1/59; Düsseldorf Kunsthalle, February—March, 1959; Stuttgart Staatsgalerie, April—May, 1959. Foreword, biography and analysis of Mesch's work by Alfred Hentzen. Catalogue of 252 paintings, drawings, prints, constructions and sculptures. 29 illustrations, four in colour.

Neues aus der neuen Malerei: Maler des Studio Facchetti. Städtisches Museum, Leverkusen. 14/10—9/11/1958. Preface by Curt Schweicher. Introduction by Charles Delloye, analysing the history and accomplishments of the Galerie Facchetti, Paris. 17 large plates.

Gastone Novelli: Scritto sul muro. With brief introductory notes and 27 pages of lithographic illustrations conceived by Gastone Novelli. Edited by Pino Rocchi for "L'esperienza moderna", Vicolo S. Nicolò da Tolentino 13, Rome. Edition limited to 200 signed copies, including 20 hors commerce copies containing an original collage. Rome, January, 1958.

Paintings from the Urvarer Collection. Foreword by Gabriel White. Introduction by Emile Langui.

Biographical notes and 16 plates including three in colour. London 1958: The Arts Council.

Paysages de France. De l'impressionisme à nos jours. Rouen: Musée des Beaux-Arts. 5/7—21/9/58. Introduction and acknowledgements by Director Hubert Guillet. 57 page catalogue listing 201 paintings and two drawings, in some cases with extensive notes. 48 plates.

Jackson Pollock. Whitechapel Art Gallery, November—December, 1958. Exhibition organized by the Museum of Modern Art, New York, under the auspices of the International Council. Acknowledgements. Foreword by Viscount Bearsted. Preface by Porter McCray. Introduction by Sam Hunter. Bio-bibliographical notes. Photograph of the artist. 17 plate illustrations mostly full-page, colour cover.

Jackson Pollock. An exhibition of 37 smaller paintings of 1934—1957 at the Sidney Janis Gallery, New York, November, 1958. All are reproduced in the catalogue.

Pougny. Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, 1958. Prefatory note by Jean-Albert Cartier. Perceptive and moving introduction by Maurice Allemand. Biographical summary by R. V. Gindertael. Catalogue of 110 paintings, drawings and prints, 8 plates, photograph of the artist.

Präkolumbische Kunst. Exceptionally handsome catalogue of exhibition at the Haus der Kunst, Munich. October—December, 1958. Foreword by Dr. Andreas Lommel. Introduction by S. K. Lothrop. Essay on the peoples and art styles of ancient Mexico by G. Kutscher. Charts, maps, bibliography. 167 pages text, 104 monochrome plates, cover and five tipped-in colour plates.

Primi Espositori di Ca' Pesaro. 212 + liv pages. Foreword by Maria Vingiani. Introduction by Nino Barbantini. Extensive biographical data, letters, notes, photographs, survey of exhibitions held between 1908 and 1919 at the gallery established by Bevilacqua La Masa. Numerous text and plate illustrations. Catalogue edited by Guido Perocco.

Germaine Richier. Bern Kunsthalle. 18/10—26/11/1958. Brief foreword by Jacques Lassaing. Catalogue of 45 recent sculptures and 3 books and graphic works. Four full-page plates.

Hans Richter. Akademie der Künste, Berlin. 17/10—16/11/1958. Strikingly designed catalogue with foreword by Theodor Werner. Introductions by Will Grohmann, Herbert Read, Hans Arp and Hans Richter. Numerous photographs of Richter, his early associates and friends; text illustrations, reproductions of paintings, stills from films, biographical summary.

Otto Ritschl. Galerie Springer, Berlin. 14/10—8/11/1958. Critique by Adolf Gessner and three plate illustrations.

Sallinen. Catalogue of an exhibition of the artist's work of 1905—1924 held in the Ateneum, Helsinki. 33 page catalogue and biographical sum-

mary. Colour cover-illustration and 10 monochrome plates.

Sallinen. Special number of the Helsinki Ateneum Bulletin, Vol. III/1/1958, devoted to T. K. Sallinen, with essays by Onni Okkonen, Tilo Colliander and E. J. Vehmas. French résumés. Numerous monochrome plate illustrations.

Schatze der Weltkultur, von der Sowjetunion gegeben. Published by the Staatliche Museen zu Berlin, the National-Galerie, the Pergamon-Museum, 1958. Edited by Martin Ohlsberg; this superlatively printed book-catalogue celebrates the restoration to Eastern Germany of some 1,500,000 (!?) works of art "saved by Russian soldiers from Anglo-American bombs". As Herr Generaldirektor Gerhard Rudolf Meyer says, "Die Freundschaft mit der Sowjetunion — das ist der Friede!" Uh huh. Fortunately the "Dank und Verpflichtung" only lasts a few pages and is followed by the catalogue, which supplies provenience, inventory numbers, and 146 black-and-white plates reproducing works ranging from pre-dynastic Egyptian to 20th century.

Ary Scheffer. Dordrechts Museum. 15/6—28/9/58. 39 page mimeographed catalogue with bibliographical data, catalogue of 175 works by Ary Scheffer, members of his family, and associates.

Schönheit aus der Hand — Schönheit durch die Maschine. 12th Ruhr Festival Exhibition, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen. 14/6—27/7/1958. Foreword by Stephan Hirzel. A large, handsomely printed and profusely illustrated catalogue of an exhibition of old and new paintings, sculptures, prints, household articles, hand crafts and industrial design. Colour plates of works by Cézanne, Nolde, Léger, Macke, Klee, Schumacher, Werdehausen, Bombois.

Schule des Sehens. Guide to an exhibition held in The National Gallery, East Berlin, in 1957. With a 95 page essay by the late Dr. Ludwig Justi and 32 plate illustrations. Fifth printing.

Scottish Art Review. Vol. VII, No. 1. Glasgow Art Gallery and Museums Association. 36 pages. Articles on some new Burrell Acquisitions, Two Islamic Mss. in Edinburgh University Library, the Dunrobin Castle Picture Collection, the Scots painter James Morrison, Degas' painting "In the Tuileries: The Woman with the Sunshade", a Swiss "Heidnischwerk" tapestry altar frontal probably of the 15th century, the 14th century Apocalypse tapestries of Angers. Many illustrations in black and white and colour. Price 2/6. (The Editor commends this publication to readers not already familiar with it. The Scottish Art Review is serious, unpretentious, informative, well illustrated, and very modestly priced.)

Skulpturen-Sammlung. Staatliche Museen, Berlin, 1958. Edited by Heino Maedebach. Text: 136 pages. Foreword. Exhaustive descriptive listing of 128 works ranging from a mid-12th century Christ on the Cross from Saxony to late 18th

century Bavarian and Frankish works. Complete indexes and inventories. 96 plates.

Ugo Sterpini: Gli Dei che sanno tutto. With quotations from and references to the world's myths and 16 monochrome and coloured lithographs and drawings by Ugo Sterpini. Edited by Pino Rocchi for "L'esperienza moderna". Edition limited to 200 signed copies as above. Rome, April, 1958.

George Stubbs. Rediscovered Anatomical Drawings. An exhibition of 63 drawings (mostly from the Free Public Library of Worcester, Mass.) organized and circulated by the Arts Council of Great Britain. Foreword by Gabriel White. Introduction by Basil Taylor. Notes by W. R. Le Fanu and W. C. Osman Hill. Text and four plate illustrations. London 1958: The Arts Council and Shenvall Press.

Sugal. Galerie Creuzevault. 7—29/11/1958. Preface by Jacques Lassaigue. 12 large plates and colour cover.

Michael Sweets en Tijdgenoten. Boymans Museum, Rotterdam. 4/10—23/11/1958. Exhibition organized through the Netherlands-Italian Cultural Accord. Foreword by J. C. Ebbinge Wubben. Essay on Sweets' career in Italy by Emilio Lavagino. Bio-bibliographical data, descriptive catalogue of 93 works, list of lenders, 86 plates including two in colour.

Ten Years of Janis. Sidney Janis, New York. 29/9—1/11/1958. Large format catalogue with ten colour plates of works by Bonnard, Rousseau, Picabia, Albers, Pollock, De Kooning, Gorky, Guston, Rothko, and Hirshfield, together with a large number of monochrome plates and installation photographs.

Trends in Contemporary Dutch Art. Exhibition organized and circulated by The Arts Council of Great Britain. Foreword by Gabriel White. Introduction by A. M. Hammacher. Biographical notes, index and 22 plate illustrations. London 1958: The Arts Council.

Henry Van de Velde 1863—1957. Kunstgewerbemuseum Zurich. 6/6—3/8/58. 84 page catalogue with foreword by Hans Fischli and Willy Rotzler. Introduction by Hans Curjel. 13 pages of excerpts from writings about and letters to Van de Velde. Biographical and bibliographical data. Photograph, text illustrations, 30 plate illustrations.

Von Dürer bis Picasso. Meistergraphik. Kunsthalle, Bremen. 8/6—3/8/1958. 60 page catalogue listing 567 graphic works and 70 illustrated books. Numerous text and plate illustrations including some in colour. Foreword by Hermann Helms, Jr., and Günter Busch. Introduction to the Print Cabinet of the Bremen Kunsthalle by Günter Busch and Horst Keller.

Vingt siècles de ceramique en Suisse. 87 page catalogue listing 2606 items plus 18 works by Hans Erni. 20 pages of plate illustrations, mostly full-page.

Wadsworth Atheneum Bulletin, Winter 1958. Note on the life and accomplishments of the late Philip L. Goodwin by Evan H. Turner. Catalogue of works donated to the Wadsworth Atheneum by Mr. Goodwin. Study of Frans Hals' Portrait of Joseph Coymans by Seymour Slive. Notes by Henry Schnakenberg and Charles Cunningham on the late Anne Parrish Titzell and her bequest. Numerous illustrations.

Seff Weidl. Werke 1952—1958. Städtisches Museum, Braunschweig. 5/10—2/11/1958. Introduction to Weidl's sculpture by Johann W. Hammer. 34 plate illustrations. A very well designed and printed catalogue.

Wols. Catalogue of an exhibition of gouaches from the collection of Henri-Pierre Roché held at the Galerie Claude Bernard, Paris, October—November, 1958. Souvenirs and notes by H.-P. Roché. Photograph of the artist, a poem and 16 reproductions. Edition limited to 1000, including 480 numbered and 20 hors commerce copies. Number 1 of the Collection Claude Bernard.

2. Schweizer Plastikausstellung im Freien, Biel 1958 / 2e exposition suisse de sculpture en plein air, Bienne 1958. Exhibition organized under the patronage of the Institut Jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts by Dr. Marcel Joray of Neuchâtel. Introduction by Dr. Joray. Many small plate illustrations.

2. Internationale Photoausstellung. Städt. Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen. 23/9—10/10/1958. Foreword by Wilhelm Schöppe. 12 plates.

(Lawrence Alloway, continued from page 36)

Paolozzi has been influenced by Dubuffet (he was in Paris 1947—50 and got onto "l'Art brut" early) but he has made his own personal use of the human image established by Dubuffet for mid-century Europe. Paolozzi came naturally via his urban upbringing to the kind of material Dubuffet assembled as the corpus of "l'Art brut". Paolozzi has Dubuffet's interest in desperate non-professional artists (prisoners, psychotics, mediums) but he has, which Dubuffet has not, a taste for the mass media. He has said, for example, "a big early impression on me was made by 'The Mummy's Hand'. The living mummy in this movie and maybe Karloff's Frankenstein Monster have been a thread in my interest in the beat-up human image". In his sculpture, which has been increasing in size since 1956 to date (the period covered by his exhibition), this connection with pop art persists. His mythological heads and figures ("Cyclops", "St Sebastian", "Greek Hero", "Icarus") have no kinship with French literary play with myth as a body of educated and elegant allusion. The connection is more with the awkward, powerful, popularly-sanctioned monsters of horror and science-fiction movies. Critics

recognising the rugged pop streak in Paolozzi have tried to pin down his figures as robot-like. One of his sculptures is called "Robot" but it, like the other figures, is 'beat up' and heavily textured: if it is a robot it must have been dug up at Pompeii, and this paradox of technological and "natured" forms runs through his work.

Images of technology are basic to Paolozzi and though Dubuffet between 1944 and 1949 showed a few people at machines, men in cars and metros, and cars in landscapes, he does not have the man and artifact obsession of Paolozzi. In a new British magazine "Uppercase", edited by Theo Crosby, Paolozzi writes 'acid etched, copper plated, dipped in liquid solder, the printed circuit, intricate, complex, evocative, as pretty as a Fabergé jewel'. But the printed circuit resembles a clay tablet in Paolozzi's hands, and the slanted banks of instruments set in the columns of his figures, or in the orbs of their heads, turn into dried moss.

Baj attempted in the confident days of the Milanese "Movimento Nucleare" to convert Dubuffet into A-Age iconography. In relation to Paolozzi his strategy seems very slight, however; where Baj simply updated pastoral anecdotes Paolozzi has introduced his technological imagery into the body of his material. He describes his technique as follows: 'I pour hot wax on to beds of plaster which have been impressed with radio parts, the works from clocks, and polythene toys. This imprints the sheets of wax with a mechanical imagery which also has a rough organic texture, like the bark of a tree. The sheets of wax can be cut, modelled, burned, gouged, with top flexibility. Then the wax model is cast in bronze'. Thus, "the image and the materials collide in a way that knocks down preconceived ideas". This is in origin a collage technique, but in operation the separate elements are incorporated into one substance. What is notable is that Paolozzi has found a way to produce forms that are soaked in human evidence and which occur simply within the material with which he works.

The human image that he creates is a figure that obstinately survives violence and change. It is a human being below the level of dog-tags, identity cards, telephone numbers, street addresses. His sculptures are only of male figures of whom it can be said that metamorphosis makes the man. It is man as he assimilates toys and guns, wheels and valves, on whom experience leaves surfaces like tattooing, encrustation, armour, carried by figures that keep erect. They keep a human contour, too, which bounds a crawling spectacle of metamorphic forms that are the analogue of the learning and the wounds we all pick up by living.

(Friedrich Bayl, Fortsetzung von Seite 48)

borgen, behütet-bedroht, fliegend-starr, ein-zeln-gesamt — unvereinbarer Gegensatz der Elemente in kontradiktorischer Bewegung zwischen Potentialität und Aktivität. Die Bewegung kann hart äußern in Schwarz gegen Weiß oder unmerklich schwankend und schwebend sanft als Grau, das das Schwarz gebiert oder im Weiß untergeht. Das sind Tatbestände, die nicht endgültig sind, sondern nur Möglichkeiten des Endgültigen. Deshalb kann Bissier fortschreiten von Blatt zu Blatt.

Sein größter Feind ist die eigene Routine. Mit allen Mitteln geht er sie an. Er tauscht Seidenpinse! gegen Borstenpinse!, wechselt die Tusche, saugekräftiges gegen hartes Papier. Um nicht in den Gassen der Gewohnheit zu erlahmen und verflachen, muß sich die malende Meditation am materiellen Widerstand erlösen. Sie nimmt sich bei Bissier in Art der Nabelschauer nicht selbst zum Gegenstand, zeichnet keine Gefühlsregungen, «Erscheinungen» auf, sondern nimmt die Objekte, die Dinge der Welt, aus Ausgangspunkt, das Innen und Außen der Flasche oder das Gegeneinander von Flaschen, Krug und Behälter, Vogel und Dorn, wieder und immer wieder. Bis diese «Objekte ausschließlich der Malerei angehören, ausschließlich von ihr herkommen können. Diese Objekte haben nichts mit der äußeren Erscheinung der Natur zu tun, nichts mit Wasser, Erde, Luft, doch enthalten sie dies alles irgendwie in geheimnisvoller Weise». So sagt Bissier selbst.

Er bleibt dem Fortschreiten treu. Seit 1954 «entsteht neben den Tuschen die große Serie der 'Miniaturen': klein- und kleinstformatige Bilder in Eiöltempera auf Leinwand (dazu zahlreiche, stilistisch verwandte Aquarelle auf Papier). Sie bilden den vielleicht glücklichsten Teil seines Oeuvres, eine wunderbare Spätphase, und gehören zum Zaubereichsten, das heute auf der Welt gemalt wird ... Die Ordnung bleibt im Zustand des Werdens, des Sich-Ordnen, so wie all diese Formgebilde fühlen lassen und davor zurückscheuen, sich endgültig in einen Körper einzurichten.» (Werner Schmalenbach im Vorwort des Katalogs.)

Bissier malt keine ästhetisierende Chinoiserie, sondern europäische Aktualität, eigenen Formats, europäischen Formats.

Nicht-funktional

Jetzt hat München sein erstes abstraktes Wandbild. Keine lieben Löwen und böse Möbeln oder sinnige Wandsprüche, wie sie für 1% der Bausumme an mißglückten Fassaden gepinselt werden. Ein echtes abstraktes Mural in Isarathen! Zeitungen und Fernsehen machen eine Sensation daraus.

Ein moderner Zellenbau in Schwabing. Rohzement überflutet in allen möglichen Regenbogenweiß. Dort vier Meter über der Erde, unmittelbar über dem Haupteingang, den in Bronze gefaßten Glästüren, zwischen zwei schwarzen, tragenden Säulen, unter einem pompejanischrotgrauen Vordach, auf dem zementgrauen Sturz «Festlichkeit unter Wasser». Platschek feiert.

Vor 6 oder 8 Jahren, als er von Südamerika herüberkam, war es eine «Festlichkeit für Küfer», fünf handgroße Zeichnungen. Jetzt ist sie 3 Quadratmeter groß. Mit Festlichkeiten hat ers. Festlichkeit der Nüancen. Sie brechen vom farblich gereizten, aufgerauhten, provozierten Malgrund auf. Ohne Mätzchen, ohne Sand, Gries oder Asche, dünn, dicht Volk. Die Farbe wird zum Ton und gewinnt und glatt. Ohne tachistisches Opium für das an Dichte und Dimension: sie wird noch Licht und Raum. Raum, versteht sich, unter Wasser — Schnorchelraum, in geheimnisvoller Transparenz. Sie gibt das topologische und sensorische Klima für die Festlichkeit.

Festlichkeit? Platschek hat sein Bild so genannt. Andere mögen «Trauer» vorziehen oder «Aufstehen in der Morgenfrühe». Ihr gutes Recht. Und der Maler würde ihnen nicht widersprechen. Der Titel hält nur einen Augenblick der Metamorphose im Wasser fest. Strichrelikte, Formenbryonen, Farbföten, Pinselfrüchte sind von Platschek dazu verurteilt, umeinander zu kreisen, sich anzuziehen, abzustößen, sich zu verschlingen und auszuspielen nach einer Ordnung, die nicht quantisch, logisch oder elektronisch ist, sondern nur poetisch. Sich verwandelnde Dinglichkeiten und Nichtdinglichkeiten. Platschek meint das Festliche dabei, die Trauer, die Verwandlung ist unbegriffen.

Die Bewohner des Zellenbaus, von denen bisher die wenigsten ein abstraktes Bild gesehen haben, bleiben vor der Festlichkeit stehen. Obwohl es die Farben und Formen nicht gibt, obwohl sie noch nie gesehen wurden, sind sie ihnen «irgendwie bekannt». Als müßte alles so sein, wie es ist. Als hätten sie schon im Wasser gelebt. Haben wir nicht schon alle im Wasser gelebt? Und dort Festlichkeiten begangen?

Aber die Theoretiker heben den weisen Zeigefinger und fragen, wie sich das Bild in die Architektur des Gebäudes einfügt. Antwort: garnicht. Es will nicht und soll nicht. Es pfeift auf allen Funktionalismus von Glas, Beton und Stahl, auf meßbare Kurven, Horizontale und Vertikale. Auf plane Flächen und Farben. Das gibt es zur Genüge im Wasserklo, der Kochnische und im Müllschluck. — Menschen leben im Zellenbau, Menschen, die auch einmal im Wasser gelebt haben. Daß sie bei jedem Nachhausekommen daran erinnert werden, finden sie ganz in Ordnung.

Calendar

Nantes

Musée: Camille Bryen, from 28/2/59
Galerie Mignon-Massart: Guy Seradou, oils
Moyon Avenard: Carpentier-Wintz, oils
Terret: Picard-le-Doux, tapestries

Nice

Boutique d'Art: Contemporary painters; Michel Bepoix, till 7/1/59
Galerie de Francony: Yankel and Sienicki, till 10/1/59

Paris

Bibliothèque Nationale: Byzantine manuscripts, December; Francis Jammes, manuscripts, portraits, souvenirs
Louvre: Italian sites and monuments as seen by French draughtsmen from Callot to Degas

Musée d'Art Moderne: André Lhote
Musée Municipal d'Art Moderne: 13th Salon Violet and the Salon de l'Art Libre

Musée des Arts Décoratifs: Scandinavian Forms, through January

Musée Cernuschi: «Orient — Occident», till 23/2/59

Musée Galliera: Salon des Tuileries

Musée Guimet: The Art of Gandhara and Central Asia

Musée de l'Homme: African Art, till 10/1/59

Musée Jacquemart-André: Toulouse-Lautrec, master-works from the Museum of Albi, till 15/3/59

Musée Rodin: Contemporary French sculpture

Orangerie: French Master Drawings from American Collections

Petit Palais: The Dutuit, Tuck and other donations

Galerie A. G.: Samm Andel, paintings, Helen Guastalla, sculpture, till 5/12; Tatin

L'Antipoète: Eric Bohbot, till 20/1/59

Colette Allendy: Colina

Ariel: Goetz, 20/1—15/2/59

Arnaud: Felto, paintings, till 23/12; Marta Pan, sculpture for the ballet «Équilibre», till 3/1/59; Fichet, paintings, 23/1—12/2

Art du Faubourg: Contemporary paintings from Renoir to Lorrjou

Art Vivant: Asse, till 3/12; Asse, Bollin, Cottavoz, Fusaro, Kimoura, Lan-Bar, a. o.

Au Pont des Arts (Lucie Weill): Cocteau

S. Badinier: Claude Lhote

C. Balcon: Bertram, Cerla, Friesz, Laprade, Vallat, Vuillard, etc.

Bellechasse: Alexander Hinkis, December; small paintings by 20 contemporary painters, till 10/1/59

H. Benezit: Kijno, December; gallery artists

Berggruen: Picasso, Klee, Léger, Kandinsky, a. o.

Bernard: Dodeigne, sculpture

Bernheim Jeune-Dauberville: D. Kruizinga, Charbonnel, Floutard, till 18/12

Marcel Bernheim: Eleonore Frey; Carnuelle

Bernier: Caillard, paintings, till 10/1/59

Bing: Contemporary masters and younger artists

Berri-Lardy: François Bret, December

Bourgogne: G. Haiff and I. Safi; Rougé-Heugel

Breteau: Tempier, gouaches

Bucher: Haydu, till 10/1/59

Cambacères: Rivel, recent paintings

Carlier: Papart, Zende, Lelong, Rodde, and others

Carré: Modern Masters

Castel: Luis Pipo and Marie Vassilleff

Centre Culturel Américain: American Indian Art

Cézanne: J.-L. Duclos; young painters

Chapelin: G. d'Espagnat

Charpentier: Exhibition of new watercolours and of etchings for «Macbeth» by Marcel Gromaire, organized together with the Galerie Louis Carré

Chaudun: Pierre Havret, December

Cimaise: J. P. Bermann

FRANCE

Aix-en-Provence

Galerie Sources: Seyssaud, Picabia, Lurçat

Avignon

Galerie La Calade: Emile Mangelot
Crillon: J. J. Morvan

Béziers

Galerie Bonnefon: Féguide, oils

Bordeaux

Georges Fauré: Cocteau, paintings, drawings, prints, tapestry, ceramics
L'Ami des Lettres: R. Charazec and Callens, till 3/1/59
Galerie Leyle: Bouilly

Brest

Galerie Saluden: M. Douguet, watercolours

Cagnes-sur-Mer

Galerie des Arts: Emile Marzé, paintings and drawings

Cannes

Galerie Cézanne: Pierre Michel, paintings
Des Etats-Unis: «The Great Masters of Today (from Renoir to Picasso) and of Tomorrow»

Dijon

Musée: Romanticism and Realism

Lyon

Palais des Expositions: Salon du Sud-Est, till 18/1/59
Galerie Bellecour: Elly Brice
Folklore: Burlet
Marcel Michaud: Pierre and Vera Székely, December and January

Marseille

Musée Cantini: Mathieu Verdilhan (1875—1928), paintings
Galerie Berthier: Philippe Lorin, paintings and drawings
Merenciano: Arnaud, sculptured wood
Jouvène: Louis Cottin
Galerie Puget: José Astrie, watercolours and gouaches
Alex Reboul: Locardi; Toussaint d'Orcine; Roubaud

Montpellier

Galerie Mirage: J.-M. Héraud, paintings; H. Lhory, paintings

Nancy

Musée: Prudhon and Burgundy, January—February

Clerf: M. Boussac, «Petrified Instants»; Brô, paintings, from 14/1/59
Coard: Blech, till 4/12
Cordier: Dubuffet, Chadwick, Michaux, Dado, Goetz, D'Orgelx, Réquichot, Viseux
Cour d'Ingres: Bédard, till 29/12; Atlan, Brauner, Paalen, Ino and others
Craven: Kolos-Vary, till 5/12; Philip Visson
Creuzevault: Signori, recent sculpture
La Demeure: Mathieu Matégot, recent tapestries, Alexander Noll, sculpture, till 28/12; also tapestries by the Gallery painters
Depas: Bonnard, Degas, Dufy, Van Dongen, Picasso, Renoir, Boudin, etc.
Durand-Ruel: Paintings by Francolin, De la Broise, Lanos, Pierre Le Mare, Wursterberger; Georges Muegel, sculpture
Dragon: Philip Martin, recent paintings, December
Drouant: Bisiaux; Madeleine Luka, from 7/1/59
Duncan: Walter Mensch, paintings; Christmas Salon; Salon of young American painters
Facchetti: Works by the Gallery artists, including Aclt, Appleby, Beauford-Delaney, André Bloc, Bogart, Fioroni, Fontené, Gallis, Panter, Shirley Jaffe, Kemeny, Sima, and others; Laubiés, ink paintings
Fels: Bissière, de Staël, Estève, Hartung, Gillet, Manessier
Galerie de France: Hartung, pastels, December; Manessier, lithographs for a poem by St. John of the Cross; Gonzalez, sculpture; Gillet, recent paintings
Galerie 93: Mick Michey
Fricker: Gleizes, Gromaire, Herbin, Jawlensky
Furstenberg: Ernst, Irene Jacob, Domec, Manchester, Courmault, Mesens, Picabia, Toyen, Zev, a. o.
Granoff: Louis Peronne
La Gravure: Hans Erni, recent prints
M. Gulot: A. Lhote, gouaches, till 13/12; Desnoyer, Sarthou, Bardone, a. o.
S. Heiler: Julien Dinou
La Hune: Johnny Friedlaender, watercolours and prints, till 15/12
De l'Institut: H. Farey, till 7/1/59
Internationale: Mathieu, Moreni, Guette, Pomodoro, and others
Krogh: Pascin and group
Legende: Arnat, paintings, till 6/12; contemporary masters and gallery artists; Botti, gouaches, from 12/2/59
Leiris: 20th century masters
Loeb: Ernst, Arp, and young painters
A. Maeht: Roger Vieillard, prints; group print show
Maeht: Derain, 30 paintings from a private collection
A. Maguy: Paintings of 19th and 20th century masters, sculpture of Zadkine, Richier, Arbus, Deumier
Maison des Beaux-Arts: Boclé, paintings and drawings
Maison de la Pensée Française: Frans Masereel, graphic work of 1917—1958
Marliac: Picart-le-Doux, Spiro, Coutaud
J. Massol: Busse, Cortot, Dmitrienko, Germain, Lagage, Maisonneul, Ravel, Kay Sato, till 10/1/59; Mogens Andersen, 15/1—5/2
André Maurice: Volovick, till 13/12
Mourgues: Ocri, recent paintings, December; group, January
Orient-Occident: Dora Tuynman, till 28/11
Petrides: Favre de Thierrens
Ostler: Japanese prints
Philadelphia: Albert le Normand
Pro-Arte: Colomer, paintings
Paul Proute: Roberts, lithographs
Camille Renault: Mouly, Sarthou, Dupin, a. o.
Denise René: Schöffer, electronic sculpture; gallery artists
Rive Gauche: Capogrossi, Coutaud, Duncan, Gentilini, Latapie, etc.

Saint-Augustin: Marc Janson, paintings
Saint-Germain: Simone Dat, paintings
Saint-Placide: Cuoco and Kaehring; «The Countryside and its Animals»
Seder: Coudrain, prints and watercolours
De Seine: Ben Dov; Ghislain Uhry
Seuil étroit: Modern miniatures by Manina, Chen Pao-Chi, Lavarenne and others; Le Ba Dang, Bogratzew
Soleil dans la Tête: Gabrielle Rigo, paintings, till 20/12; Romas Viesulas, lithographs, till 15/1/59
Stadler: Saura, paintings, February
Suillerot: Rin, paintings
Synthèse: Jean Couy and E. de la Mauvinière, till 31/12; Luc Lathion, 20/2—11/3/59
Varenne: Small sculptures by Adam, Arp, Couturier, Gilloil, Giacometti, Lipchitz, Martini, Moore, Zadkine
Villand et Galanis: Chastel, recent paintings, till 15/12; gallery painters
Lara Vinci: Sundja Rhee; Allio, Kito, Wosten, Raza, Munford
Warren: Charchoune, paintings, till 17/1/59
André Weil: Denis Fidon, Suzanne Camin, L. Cottard-Fossey

Reims

Galerie Droulez: Aristide Caillaud, till 10/1/59

Rennes

Musée: Contemporary British Prints, till 10/1/59

Rouen

Cour d'Albane: Germaine Luquet and Dubuc-Taine, paintings
Lemonnier: Duhamel, paintings
Mémorial: Blondel, sculpture, Bréant, paintings

Strasbourg

O. Landwerlin: Hilaire, paintings, tapestries, watercolours, till 8/1/59

GERMANY

Aachen

Suermondt Museum: Aachen artists' annual, December; Hubert Werden, January; Radziwill, February

Baden-Baden

Museum: Annual young artists' exhibition

Berlin

Staatl. Museum: Special exhibition of masterworks of Berlin museums returned from the Soviet Union
Haus am Waldsee: Jawlensky, till 14/12
Kunstamt Charlottenburg: Alexander von Riesen
Meta Nierendorf: Karl Hofer, on his 80th birthday, till 22/1/59
Gerd Rosen: Hector Trotin, December
Springer: Heinz Trökes, December; Hans Uhlmann, from mid-January

Bielefeld

Kunsthaus: Karl Muggly, till 4/1/59

Braunschweig

Kunstverein: Christian Rohlf, Memorial Exhibition, till 11/1/1959; Young Braunschweig Artists, February and March
Haus Salve Hospes: Christian peasant art, February and March

Bremen

Kunsthalle: Rolf Neesch, till 4/1/59

Coburg

Veste: Men and Works from the Eastern German Past, till 1/2/59

Cologne

Kunstverein: Christmas Sale Exhibition, till 23/12; Georges Mathieu retrospective, and ten Paris tachist painters, 8/1—7/2/59; Baumeister Memorial Exhibition, 14/2—15/3
Rautenstrauch-Joest Museum: Australian aboriginal paintings, through January
Wallraf-Richartz Museum: Werner Scholz, 110 paintings, till 18/1/59; Young Italian Painters, till 4/1; Armitage, Hayter and Scott, till 8/2
Galerie Anne Abels: Abstract artists, paintings, gouaches and sculptures, December and January

Darmstadt

Landesmuseum: Emy Roeder, drawings, till January
Kunstverein: German watercolours and drawings since 1900, till 3/1/59

Duisburg

Kunstmuseum: Julius Bissier, 20/12—25/1/59; Ivo Hauptman, 31/1—1/3

Dortmund

Museum: Lipchitz, till 28/12; Dutch architecture and design, 25/1—22/2/59

Dresden

Staatl. Kunstsammlungen: Art Treasures returned from the Soviet Union, till January

Düren

Leopold Hoesch Museum: Annual exhibition of Düren artists, till 31/12

Düsseldorf

Kunstverein: Pollakoff, Chagall, Beckmann and Hannes Weber; Rolf Neesch, February—March
Graph. Kabinett Hanna Weber: Gerhard Wind, gouaches, till 12/1/59
Grosshennig: French abstract painting and German expressionism, January
Galerie Schmela: Sam Francis, from 13/11; Asger Jorn, from 12/12
Galerie 22: K. F. Dahmen, November; Guido and Arnaldo Pomodoro, metal reliefs, from 19/12
Hans Trojanski: Netherlands art of the 14th—17th century, December
Alex Bömel: African and Far Eastern art, modern paintings, sculpture and prints, December; Heinrich Campendonk and his circle, 10/1—28/2/59

Frankfurt

Daniel Cordier: Opening Exhibition, Jean Dubuffet, work of various periods, mostly recent, December and January
Olaf Hudtwalcker: Fritz Winter, pictures of 1950-52, till 23/12
Karl Vonderbank: German and French masterprints of the 20th century, December; Contemporary Swedish prints, January

Gelsenkirchen

Kunstsammlung: Underhill, oils, watercolours and drawings, 18/1—15/2/59

Hagen

Karl Ernst Osthaus Museum: Martin Seitz, Drawings of Goethe's Time, 11/1—8/2/59; Max Kaus, 15/2—15/3

Hamburg

Kunstverein: Kandinsky and Gabriele Münter, till 15/1/59; Chagall, a comprehensive retrospective of his

life work to date, 6/2—22/3

Commet: Ruth and Wolf Buchholz, January

Hannover

Kestner-Gesellschaft: Julius Bissier, till 30/11; Manesier, till 25/1/59
Galerie für moderne Kunst: Emil Schumacher, presented by John Anthony Thwaites, from 12/12

Karlsruhe

Kunstverein: Christmas Sale Exhibition, December; Schnarrenberger and Hubbuch, till 1/2/59
Galerie Gallwitz: H. M. Erhardt, paintings and prints, December; H. A. P. Grieshaber, on his 50th birthday, January—February

Kiel

Kunsthalle: Max Slevogt, watercolours and prints, till 11/1/59; Chagall, prints, 25/1—22/2

Kassel

Landesmuseum: Heinrich Christoph Jussow, till 25/1/59

Krefeld

Kaiser Wilhelm Museum: Caspar Scheuren, December; Walter Icks, recent work, till 31/1/59
Haus Lange: Icons from the Recklinghausen Museum, till 4/1/59

Leverkusen

Schloss Morsbroich: Jean Fautrier, December; K. Hartung, sculpture, till 8/2/59

Lübeck

Behnhaus: Finnish tapestries, 17/1—15/2/59

Ludwigshafen

Kulturhaus: Contemporary Dutch Graphic Art, till 4/1/59

Mannheim

Kunsthalle: École de Paris, till 4/1/59

Marburg

Museum: Christmas Exhibition of Marburg Artists, till 3/1/59

M. Gladbach

Museum: Paul Kuhn, watercolours, and selected works from the Museum Collection, January—February

Munich

Haus der Kunst: The Bührle Collection (Zurich), till 1/3/59; Munich Artists' Ball, 9/1—10/2; Chagall, his life's work, 8/4—31/5
Kunstverein: Munich Artists, till 6/1/59
Neue Sammlung: Luciano Baldessari, till 23/12
Günther Franke: Xaver Fuhr, till 23/12; Hans Wimmer, sculpture, Alo Altripp, drawings, till 12/2/59
Wolfgang Gurilt: Liane Grabowsky, Hans Fronius, Hermann Walenta, early December; Rudolf Schlichter (1890 to 1955), watercolours and drawings; Fritz G. Kuttner, oils and gouaches, from 18/12
KunstKabinett Kilm: Willi Baumeister, till 22/12
Schöninger: Hansjörg Wagner, oils, watercolours, drawings, December; Hugo Jorhann, watercolours, January

Münster

Kunstverein: Christmas Exhibition, till 30/12
Galerie Cläsing: Drebusch, prints, Oskar Sommer, gouaches, till 2/1/59

Nuremberg

German National Museum: The masterworks of the Marienkirche, Danzig

Offenbach

Klingspor Museum: Children's Picture Books from all countries, till 31/1/59; Hans Schmidt, the Eggebrecht Press, typography, lettering, book design, February—March; Masters of contemporary bookbinding, May—June

Recklinghausen

Kunsthalle: 100 Masterworks of religious art from the Archbishop's Museum of Utrecht, till 19/1/59

Solingen

Klingenmuseum: Edith Hultsch, Laszlo Hetey, Hans Gassebner, Persian miniatures, 11/1—1/2/59; Karo Bergmann, paintings, Siegfried Dorschel, drawings, Kuo Ta-Wei, coloured tusche drawings, 8/2—15/3

Stuttgart

Staatgalerie: Masterworks from Baden-Württemberg private collections, till 10/1/59
Kunstverein: Finnish Rya Carpets, till 4/1/59
Kunsthause Schaller: Christmas Exhibition, till 10/1/59

Trier

Landesmuseum: Early Christian and Mediaeval Masterworks in Trier

Ulm

Museum: Lithographs of Toulouse-Lautrec, till 18/1/59; Eduard Schödtle, 4/1—1/2; Pictures by artists of the Brücke, 25/1—8/3

Weimar

Schlossmuseum: Fritz Dähn, oils, drawings, prints, till 9/11; German drawings of «the bourgeois and his world 1720—1820», till 4/1/59

Wiesbaden

Renate Boukes: Ed Kriendler, paintings, till 22/12

Witten

Märkisches Museum: K. Fritz Friedrich, Harry Fränkel, paintings and prints, 4—25/1/59; Theo Pfeil and Engelbert Meinzer, oils and prints, 1—22/2; Jaap Wagemaker, paintings, H. Hajek, sculpture, 1—22/3

Wuppertal

Kunstverein: Lovis Corinth, artists' annual, till January
Galerie Parnass-Jährling: Edouard Jaguer's group, «Phases»

GREAT BRITAIN

(Exhibitions marked with an asterisk are circulated by the Arts Council.)

Bangor

University College of North Wales: *New University Architecture, till 13/12

Birmingham

City Museum & Art Gallery: *John Minton, 17/1—7/2/1959

Blackburn

Art Gallery: *John Minton, paintings, drawings and graphic art, 20/12—10/1/59

Bristol

Building Center: *American Architecture 1857—1957, till 20/12
City Art Gallery: *John Minton, 14/2—7/3/1959

Cardiff

National Museum of Wales: *Arts Council Collection, Part III—Romantic and Abstract, till 3/1; *Sculpture in the Home, till 10/1/59

Chelmsford

Mid-Essex Technical College: *Contemporary British Lithographs, till 20/12

Cheltenham

Art Gallery and Museum: *Arts Council Collection, Part I—The Impressionist Tradition, till 12/12

Coventry

Herbert Gallery: *Trends in Contemporary Dutch Art, till 10/1/59

Dudley

Central Library & Art Gallery: *French landscapes (Courbet to Utrillo) from the R. Peto Collection, till 30/12

Eastbourne

Towner Art Gallery: *John Minton, till 13/12

Harrogate

Art Gallery: *Barnett Freedman, till 13/12

Leeds

City Art Gallery: *Modern Israeli Painting, 62 paintings by 15 artists, till 20/12
University: *Etchings from the Arts Council Collection, till 20/12

Leicester

City Museum & Art Gallery: Brian Organ, paintings and drawings, till 6/1/59

Lincoln

Art Gallery: *Barnett Freedman, 17/1—7/2/59

Liverpool

Walker Art Gallery: Le Corbusier, architecture, painting, sculpture and tapestry, till 18/1/59

London

Arts Council Gallery: John Minton, till 12/11; George Stubbs, rediscovered anatomical drawings, till 13/12; Evie Hone, 2/1—15/2/59

Tate Gallery: The Urvater Collection, till 14/12; Corinth, till 15/2/59

Victoria & Albert Museum: The Murray Graham Collection of Turkish, Caucasian and Persian Carpets, till 1/1/59; 18th and 19th century toys and table games, till 5/3

Commonwealth Institute: Patsy Foard, paintings and drawings, 3/1—1/2/59; Sybil Atteck, paintings and drawings, 7/2—1/3/59

Agnew: 84th watercolour annual, from 20/1/59

Alan Gallery: Marlon Cooper, Frank Steward, Graham Boyd, December

Beaux Arts: Modern paintings and drawings, till 19/12; C. Aitchison, till 31/1/59

Berkeley: Far Eastern and Primitive Art

Alfred Brod: Dutch and Flemish Masters

Burlington House: *Russian Paintings, 13th—20th century, till March

Drian: Munford and Meylan, till 15/12; Lutka Pink, recent paintings, 15/12—5/1/59; Drian Artists Exhibition 1959, January

Gallery One: Estella Campavias and Moshe Maurer, till 15/1/59

Gimpel Fils: Bernard Cohen, paintings, James Tower, ceramics, till 3/1/59; Austin Cooper and Pic, till 31/1

Hanover: Paolozzi, till 31/12; Adrian Heath, recent paintings, Reichel, watercolours of 1928—1958, 15/1—15/2/59

I.C.A.: Picture Fair, till 17/12; Paintings by Fontana, Dova, Crippa, Clemente from the Collection of Mr. & Mrs. Charles Damiano, till 7/2/59

Arthur Jeffress: Graham Sutherland, paintings of 1939 to 1958, 13/1—6/2/59

Kaplan: Modern English and French paintings

Lefevre: 19th & 20th century French paintings, till 13/12
Leicester: Ghika, T. Hulbert, M. Armfield, A. Ballard, till 17/12; New Years Exhibition, till 29/1/59

Lord's: Bruce Tippet and John Wragg, till 15/1/59

Marlborough: Boudin; Theodore Werner, paintings, Woty Werner, tapestries, from 21/1/59

New Vision Center: Ulrico, Schettini & Aesbacher, graphics, till 22/12; New Vision 1959, till 24/1/59; Lorri, paintings and serotypes, 26/1—14/2; Diana Medgett and Joseph Pendle, 14/2—7/3

Obelisk: Jankel Adler, till 2/1/59

O'Hana: Miscellany

Piccadilly: Contemporary French and English

Redfern: Colour lithographs, etchings, posters and pochairs, till 10/1/59; Nikos Georgiadis, Mary Fedden, 14/1—4/2
Roland, Browne & Delbanco: Christmas Present Exhibition, till 24/12; Ballard, Burr, Daniels, Davison, Mason, Whishaw, paintings, from 8/1/59
Royal Academy: Sir David Wilkie, till 10/12
St. George's Gallery Prints: Michael Rothenstein, till 3/1/59; S. W. Hayter and Ru van Rossen
Arthur Tooth: Recent Acquisitions, till 13/12; Contemporary French, till 17/1/59
Trafford: Parks and Statues, till 24/12
USIS Library Gallery: Siakind and Callahan, photographs; Stefan Knapp mural for Seagram Bldg., N.Y. Waddington: Fusaro and Mervyn Peake, till 20/12; Frost, Hilton, Adler, Bell, Heron, Wynter, Hill, Yeats
Walker's: Charles Vyse and Alicia Boyle
Whitechapel: Jackson Pollock, till 14/12; East End Academy, till early January
Wildenstein: 7 contemporary British painters, till 24/12
Wilton: Old English and Dutch paintings
Woodstock: Frederick Palmer, Althea McNish, Keeling
Zwemmer: Bott, Braque, Picasso, Vlaminck, Bores, Bauchant, Sutherland and others; Marek Zulawski, paintings, till 31/1/59

Nottingham

University: *Trends in contemporary Dutch art, till 6/12
Castle Museum: *Barnett Freedman, till 10/1/59
Victoria Street Gallery: *John Minton, 14/3—4/4/59

Oxford

Bear Lane Gallery: Christopher Wood and Sannie Drew, 7—28/1/59; Chien-Ying Chang and Mary Oppenheim, 30/1—25/2

Sheffield

Graves Art Gallery: Joseph Herman, paintings and drawings, till 11/1/59; *New University Architecture, till 2/2

Southampton

Art Gallery: *Japanese Ceramics and Prints from the Henry Marsham Collection in Maldstone Museum, till 20/12; 19th century pictures from the permanent collection, till 4/1/59; *Trends in Contemporary Dutch Art, 17/1—7/2

York

City Art Gallery: George Stubbs (1724—1806), rediscovered anatomical drawings, 20/12—17/1/59

HOLLAND

Amersfoort

A. G. Huis: B. Mankes, till 5/1/59; Pater Ph. Stein, till 2/2

Amsterdam

Fodor Museum: Children's games and toys, till 2/1/59
Stedelijk Museum: Graphic works of the School of Paris, till 15/1/59; Isaac Israels, till 20/1; Leo Wollner, till 25/1; Dada, till 2/2
Willet Holthuysen Museum: Paintings of the Romantic School from the Van den Heuvel Collection, till 2/2/59
M. L. de Boer: Etchings and lithographs

Arnhem

Gemeentemuseum: The Scourge of War, from Callot to Picasso, till 18/1/59; Neolithic Pottery of the Netherlands, notably beakers of the period 2200—1500 B.C., till 15/3

Breda

Bovenzaalen De Beyerd: Thea and Jan Gregoor, till 5/1/59; Old art from private collections, till 26/1

Delft

Stedelijk Museum Het Prinsenhof: J. Bosboom, 23/12—3/2/59

Dordrecht

Museum: Drawings and watercolours by local masters of 1750—1850, till 1/2/59; 1958 acquisitions through gift and purchase

Eindhoven

Stedelijk Van Abbe Museum: Bazaine, till 19/1/59; Rietveld Architecture, 3/1—2/2; The Scourge of War, from Callot to Picasso, 23/1—2/3; Lurcat, gouaches, paintings and tapestries, 28/2—13/4

Gouda

Stedelijk Museum Het Catharina Gasthuis: Beauty in Pharmacy, till 5/1/59

The Hague

Gemeentemuseum: A. Roland Holst and S. Vestdijk, till 5/1/59; R. Drayer, till 2/2; India in Sound and Pictures (musical-historical exhibition), till 12/1; Isaac Israels, 29/1—16/3
Mauritius: Jan Steen, 20/12—16/2/59
Museum voor het Onderwijs: From Sundial to Electric Clock, till July
Galerie Loujitzky: Vilmos Huszar, Jubilee Exhibition, till 25/1/59

Groningen

Museum voor Stad en Ommelanden: Paula Modersohn-Becker, till 31/12; 8 contemporary South African painters, till 15/2/59

Haarlem

Seminarie: Modern sculpture, December
H. Niesink: G. van den Eernbeemt, till 1/1/59

Leiden

Museum De Lakenhal: Treasures from the Mauritshuis, till 16/2/59

Schiedam

Stedelijk Museum: Drawings and watercolours of 19th and early 20th century Netherlands masters from the Kröller-Müller Museum, till 1/2/59

Rotterdam

Boymans Museum: Edvard Munch, paintings and graphic works
Maritiem Museum: Witte de With, till early February
Kunstkring: Couzijn, sculpture, till 13/1/59
't Venster: Arya Plaisier, paintings, till 19/12

Utrecht

Centraal Museum: 20th century Spanish graphic works, till 11/1/59; 8 contemporary South African painters, till 11/1; *American Art Schools, 24/1—9/3

ITALY

Bologna

Galleria del Libro: Virgilio Guidi, paintings and lithographs, till 13/10; E. Treccani, paintings and etchings, till 28/10; D. Cantatore, oils and watercolours, till 14/11; C. Corazza, paintings, till 16/12
La Loggia: 5 contemporary Polish painters (Brzozowski, Gierowski, Kobzdej, Lebensztejn, Marczyński), till 12/11; P. Mandelli, temperas, till 14/12; contemporary Italian masters, till 2/1/59; Jean Fautrier, February

Padua

La Chiocciola: Cesco Magnolato, etchings, till 7/11

Rome

Galleria Nazionale d'Arte Moderna: Hans Richter, retrospective exhibition, till 10/1/59; Modigliani, January and February

Palazzo delle Esposizioni: Baccio Bacchi, paintings, till 30/10

Calcografia Nazionale: 19th century French graphic art, November

Galleria Allibert: F. Tabusso, paintings, till 20/11; C. Zotti, paintings, till 12/12

L'Attico: Leoncillo, sculpture, till 21/11; Sergio Vacchi, paintings, till 3/1/59; Jean Fautrier, 30 year retrospective, January

La Feluca: 5th Premio Acitrezza, from 26/11

Delle 4 Fontane: Marco Novati, paintings, till 4/12

La Fontanella: Filo, paintings, till 10/12

L'Incontro: Salvemini, paintings, November

La Piramide: Opening Exhibition, with paintings by Morandi, Felice Casorati, Campigli, De Pisis, Maccari, Guttuso, Rosai, Mafai, Tosi, Pirandello

La Salita: Toti Scialoja, paintings, from 7/11

Schneider: Sinica, paintings, drawings, prints, till 17/11; Carlo Canestrari, sculpture, till 17/11; Febo, paintings, till 29/11; Lorenzo Guerrini, till 16/12

Il Segno: Corrado Cagli, paintings, till 18/12

Selecta: Victor Brauner, paintings, till 22/11

Brescia

Galleria del Libro: Liliana Cossevel, paintings, till 11/12

Florence

Numero: Gudrun Kongelf, Doro Ordling, Kristian Torjussen and Howard Wood, paintings, till 3/10; Kessanlis Nikos, paintings, till 19/12; Mario Fallani, till 19/12; Pippo Coco, till 19/12

La Permanente: First annual group show

Genoa

Galleria Rotta: Fiorenzo Tomea, paintings, till 31/10;

La Spezia

Galleria Adel: Capponi, Grassini, Marcucci, Peyron, Pregno, Rosai, Soffici, Tirinnanzi, from 18/12

Legnano

Galleria del Grattacielo: Mario Nigro, paintings, till 13/12

Livorno

Bottega d'Arte: Remo Brindisi, paintings, till 26/12

Galleria Modigliani: Filippo De Pisis, retrospective exhibition of his paintings, till 15/1/59

Messina

Filarmonica Antonio Laudamo: 3rd exhibition of paintings and sculpture from the Venice Biennale

Milan

Ambrosianum Rotonda del Pellegrino: Giulio Cusani, paintings, from 7/12

L'Annunciata: Mario Tozzi and Raymond Georgein, paintings, till 20/11; Umberto Milani, temperas, till 19/12

Apollinaire: Fautrier, 30 year retrospective; Meloni, paintings, from 17/12

Dell'Ariete: Guido Strazza, paintings, from 12/11

Barbaroux: Luigi Russolo, retrospective of paintings and etchings, till 27/11

Blu: François Arnauld, paintings, from 20/10; Burri, from 1/12

La Colonna: Käthe Kollwitz, etchings, till 31/10; Giovanni Colacicchi, paintings and drawings, till 14/11

Galleria del Disegno: Carlo Carrà, drawings, from 22/11

Gairola: L. Bartolini, etchings, till 31/12

Del Grattacielo: Achille Funi, paintings, from 25/11

Gussoni: Chirico, paintings, till 10/11

Montenapoleone: Birolli, from 18/11

Del Naviglio: Matta, paintings, till 31/10; Cy Twombly, paintings, till 10/11; Pollakoff, paintings, till 26/11;

Gentilini, paintings, till 21/12

Delle Oro: Nwarth Zarian, sculpture, till 24/10; Alberto Gianquinto, till 18/11; Vittorio Basaglia, paintings, till 28/11

San Fedele: The San Fedele Painting Prize Exhibition, November

Società Permanente: «Premio Marzotto» international exhibition of contemporary painting, November

Spotorno: Enrico Baj, etchings, till 31/10; Carlo Russo, sculpture, from 6/11

Totti: Trieste artists (Daneo, Spacal, Righi, Devetta, Alberti, Psacaropulo), till 18/12

Vinciane: Anacleto Margotti, paintings, till 30/12

Monfalcone

Piccola Permanente Forcellini: Saverio Barbaro, water colours and etchings, till 6/12

Naples

Minerva: Renato Barisani, paintings, till 20/10

Del Ponte: Fazzini, drawings, from 29/10

Novara

Salone del Broletto: Ferruccio Steffanuti, paintings and drawings, till 13/11

La Tartaruga: American and European avant-garde artists

Il Torcoliere: Spacal, woodcuts, till 12/12

Ravenna

Galleria Delfino: Vincenzo Ciardo, paintings, till 21/10

Reviso

Piccola Galleria di L. Rizzi: Gino Rossi, retrospective of his paintings, from 20/10

Torino

La Bussola: Moses Levy, paintings, till 31/10; Mario Fusco, paintings, till 9/11; Cesarina Seppi, paintings, till 20/11; Enrico Paulucci, paintings, till 15/12

Galatea: Felice Casorati, Giorgio Morandi and Luigi Spazzapan, drawings and graphic works, till 31/10;

D. Spinosa, paintings, till 21/11

Il Grifo: Opening Exhibition, with paintings by Ben-rath, Capogrossi, Duque, Duvalier, Montheillet, Parisot,

Scialoja, Van Haardt, Vedova, till 27/11

Notizie: Jean Fautrier, 30 year retrospective, March

Trento

Università Popolare: Claudio Trevi, sculpture, till 3/12

Trivigno

La Scaletta: Marcello Mascherini, bronzes and drawings, till 10/11

Udine

Galleria del Girasole: Domenico Cantatore, paintings, till 19/12; Carlo Ciussi, paintings, till 4/1/59; Spacal, paintings and prints, from 5/1

Venice

Bevilacqua La Masa: Korompay, paintings, till 30/10; Andreina Crepet Guazzo, paintings, till 28/11; 46th Group Exhibition, till 18/1/59

Galleria del Cavallino: Franco Assetto, paintings, till 17/10; Maurice Wyckaert, paintings, till 27/10; Renato Borsato, paintings, till 6/11; Salvatore Secchi, paintings, till 16/11; Gennaro Picinni, paintings, till 26/11;

Pio Semeghini, paintings, till 17/12

Venice-Mestre

Galleria San Giorgio: Group show, with Fattori, Favretto, Lega, Signorini, Sironi, Semeghini, Viani, till 15/12

SWITZERLAND

Basel

Kunsthalle: Basel artists Christmas exhibition, till 11/1/59; Appel, Mathieu, Moreni, Ropelle, 24/1—1/3
Kunstmuseum: The Max Geldner Legacy, till 1/2/59; 100th anniversary of the Birmann Foundation, till 14/12
Gewerbemuseum: Objects of wood, till 23/12
Museum für Völkerkunde: Yugoslav Folk-art, till 31/1/59
Galerie d'Art Moderne: Mary Vieira, sculpture, till 15/1/59
Galerie Beyeler: Pre-Columbian Mexican Art, through January
Bettie Thommen: French and Swiss modern artists

Bern

Kunsthalle: Christmas exhibition of Bern painters and sculptors, till 18/1/59; Federal Art Stipendium Exhibition, 8—15/2; Malewitsch, Graphic techniques, 21/2—29/3
Galerie Auriga: Hansjörg Mattmüller, till 6/12
Verena Müller: Fred Stauffer, till 30/12
Spitteler: Leo Andenmatten, till 20/12

Biel

Galerie Socrate: Hans Berger-Coghuf, till 31/12

Chur

Kunsthau: Local artists, till 4/1/59

Fribourg

Musée d'Art et d'Histoire: «The Angels of Fribourg», till 15/1/59

Geneva

Musée d'Art et d'Histoire: Swiss ceramics, 1/2—1/3/59
Musée Rath: Janina Livet, Jean Berger, Louis Salzmann, till 28/12
Musée de l'Athénée: Marzelle, till 15/1/59; Henry Wanner, 17/1—4/2; Dufresne, 7—26/2; Michel Ciry, 18/2—9/4
Galerie Motte: Cecchi-Fiala, till 3/1/59

La Chaux-de-Fonds

Numaga: N. Devaud and P. Rietz, till 21/12

Lausanne

Musée des Beaux-Arts: Jean Clerc and Edmond Criesinel, till 15/1/59
L'Entracte: André Freymond, till 16/1/59
Paul Vallotton: Domenjox, recent paintings, till 13/12

Le Locle

Musée des Beaux-Arts: Jean Stern, till 14/12

Lucerne

Kunstmuseum: Central Swiss artists Christmas exhibition, till 11/1/59, also Edy Portmann in the Luzerner Kabinett

Neuchâtel

Musée d'ethnographie: Bulgaria—2500 Years of Art, till 1/2/59

St. Gall

Kunstverein: East Swiss artists, till 4/1/59
Galerie Im Erker: Otto Dix, till 31/12
Gelbes Haus: 20th century graphic works, till 24/12

Schaffhausen

Museum zu Allerheiligen: Local artists, till 4/1/59

Thun

Kunstsammlung: Christmas Exhibition, also Victor Surbek, one man show, till 11/1/59; Arnold Brügger, 15/2—15/3

Winterthur

Kunstmuseum: Winterthur artists, till 23/12
Galerie ABC: Turo Pedretti, paintings, December

Zürich

Halle: Armin Schwarzenbach, paintings, 14—22/3/59

Zürich

Kunsthau: The Art of Mexico, and the Stavros Niarchos Collection, from mid-January; Armitage, Hayter and Scott, April, an exhibition organized by the British Council; Zoltan Kemeny, metal reliefs, April
Kunstgewerbemuseum: Art Handwork from Austria, till 21/12; permanent exhibition of modern furniture and household equipment; tapestries woven by Egyptian children (exhibition organized by the Kunstgewerbemuseum and to be held in the Helmhaus), January—February; Hans Richter, retrospective exhibition, from 6/3
Rietberg Museum: Permanent exhibition of ancient and primitive art, including the Baron von der Heydt Collection
Rechberg: Johann Heinrich Füssli, drawings unknown till now from collections in England, Ireland, Sweden and Switzerland, through March
Helmhaus: Zurich artists, till 31/12
Galerie Beno: Gallery group, till 7/1/59
Suzanne Bollig: Max Bill, an exhibition of previously unexhibited paintings of 1928 and 1958 and of sculpture of various periods, on his 50th birthday, till 23/1/59; Derain, early drawings and watercolours
Galerie Lübbli: Carlgiet, Edith Häfelfinger, M. Hegel-schweiller, W. Sautter and H. A. Sigg, till 24/12
Galerie Leonhard: Opening Exhibition, Ben Nicholson, January—February
Galerie Neumarkt 17: Arnold Kübler, drawings, till 24/12
Modern Art Centre: Bauchant, Buffet, Derain, Dufy, Hofer, Soshana a. o.
Neupert: 19th and 20th century Swiss painters and works by German and French masters, till mid-January
Palette: Margrit Roelli-Hubacher, till 31/12; M. E. Houck, 9/1—3/2/59
Au Premier: Arne Siegfried, till 31/12
Heidi Vollmoeller: Art of Mexico and the Far East
Welchertum: Zurich artists, till 15/1/59
Henri Wenger: Modern graphic works, limited editions and fine art books
Wolfsberg: Gallery group, till 3/1/59; Eugen Fröh and Julio Meissner, till 3/1

THE UNITED STATES

(Exhibitions marked with an asterisk are circulated by the Smithsonian Institution of Washington, D. C.)

Akron, Ohio

Art Institute: *Second Pacific Coast Biennial, till 15/2/59

Atlanta, Ga.

Art Association: *Contemporary German Prints, till 9/2/59

Aurora, N. Y.

Wells College: *Recent American Prints, 22/2—15/3/59

Birmingham, Ala.

Museum of Art: *American Primitive Paintings, till 8/2/59

Boston, Mass.

Museum of Fine Arts: *Dutch Master Drawings, till 12/2/59

Brunswick, Maine

Bowdoin College: *Jan Cox, paintings, 15/2—15/3/59

Chicago, Ill.

The Art Institute: *Swedish Textiles Today, till 8/2/59; *Dutch Master Drawings, 3—26/4
University of Illinois: *Contemporary Finnish Architecture, February
1758 North Wells: New Directions in American Print-making, February

Cincinnati, Ohio

Art Museum: 13th Annual Exhibition of Regional Artists, till 4/1/59; 5th Annual Ceramics Exhibition, till 4/1; Additions to the Ross Sioniker Collection of 20th century Biblical and Religious Prints, till 5/2; Albert Marquet (1875-1947), paintings and drawings, 6/1-10/2; Additions to the Albert P. Strietmann Collection of Colour Lithographs, 10/2-17/3

Cleveland, Ohio

Museum of Art: 79 paintings and sculptures by 21 contemporary European and American artists, till 31/12; *Prints and drawings by Peter Takal, till 31/12; *Dutch Master Drawings, 25/2-22/3/59; Japanese Screens, till 11/2; 100 contemporary British prints, till 11/2 Howard Wise Gallery: Contemporary English Painting (Terry Frost, Paul Feller, William Gear, Keith Vaughan, Frank Avray Wilson, Bryan Wynter, Sandra Blow, Ivon Hitchens), till 27/12; Works of Art as Gifts, till 13/1/59; 18 Painters of the 1958 Pittsburgh International (Arp, Bertschmann, Calcagno, Cornille, Dorazio, Frost, Hartung, Hitchens, Istrati, Jaenisch, Levée, Matta, Nicholson, Nikos, Soulages, Weatherson, Frank A. Wilson, Winter), till 1/2

Columbia, S. C.

Museum of Art: *Fulbright Designers, till 15/2/59

Davenport, Iowa

Municipal Art Gallery: *American Primitive Paintings, 22/2-15/3/59

Dayton, Ohio

Art Institute: Native Arts of the Pacific Northwest, 10/1-15/2/59; Dayton artists Annual, 22/2-22/3

Detroit, Mich.

Institute of Arts: Decorative Arts of the Italian Renaissance 1400-1600, till 4/1/59; Italian Renaissance prints and drawings, till 11/1; Phrygian Art from the City of King Midas, till 14/1; The landscape in European prints, 13/1-15/2

Duluth, Minn.

University of Minnesota: *Indian paintings from Rajasthan, 22/2-15/3/59

Fort Lauderdale, Fla.

Art Center: *Peter Takal, 24/2-21/3/59

Geneseo, N. Y.

State Teachers College: *Designed in Holland, February

Granville, Ohio

Denison University: *Japanese woodblock prints, 22/2-15/3/59

Hartford, Conn.

Wadsworth Atheneum: 21st Connecticut Watercolour Society Exhibition, till 4/1/59

Houston, Texas

Museum of Fine Arts: *New York - Paris, Painting in the '50s, a selection of about 60 paintings, chosen by Bernard Dorival and Dore Ashton

Laguna Beach, Cal.

Art Gallery: *Sargent watercolours, 22/2-15/3/59

La Jolla, Cal.

Art Center: Doris Allen, prints and weaving, till 21/12; Paul Lingren, prints, 28/1-22/2/59; Don Brewer, paintings and drawings, 25/2-22/3

Lexington, Va.

Washington and Lee University, The Dupont Art Gallery, Marion Junkin, oils and watercolours, December; *Little International (olls from Europe and America), January; Thomas Barrett, oils, February; Painters of the American South, March

Logan, Utah

State University: *Venetian Villas

Los Angeles

County Museum: Daumier (1808-1879), a major exhibition of his prints, drawings, sculpture and paintings, till 21/12; Van Gogh, a major loan exhibition of paintings, drawings and watercolours from the collection of the artist's nephew, the Stedelijk Museum of Amsterdam and the Kröller-Müller Museum of Otterlo, till 18/1/59; National Costumes from the Museum's collections, till 18/1 Acosta Gallery: Dauchot, recent paintings, December; Cowie: Chris Hopeplan, paintings, till 27/12; Daltzell Hatfield: Grigory Gluckmann, recent paintings, till 30/12; Modern French Masters and German Expressionists, till 15/1/59; Martin Janis: Modern masters, December; Landau: Leonard Edmondson, paintings, till 12/12; Jack Zajac, sculpture and paintings, till 3/1/59; Bertha Lewinson: Martin Lubner, till 6/12; Massa Gallery: Anna Sten, paintings; Jean Fabert-Himbert, paintings, till 27/12; Perls: 20th century masters and the Gallery's young artists; Esther Robles: Paul Maze, December; Simone: Karl Kanol, paintings, and Bacia Gillen, sculpture, till 6/1/59

Louisville, Ky.

J. B. Speed Art Museum: *Fulbright Painters, till 15/2/59; *Religious subjects in modern graphic art, till 22/2

Manchester, N. H.

Currier Gallery: *British Artist-Craftsmen, 15/2-15/3/59

Minneapolis, Minn.

Institute of Arts: *Dutch Master Drawings, till 4/1/59; The Charles Boiles Rogers Collection of 17th, 18th and 19th century British silver, till 4/1; Walker Art Center: Nature in Abstraction, Abstraction in Nature, till 14/12; William Bartsch and Roger Majorowicz, till 21/12; Paul Manship, sculpture, till 28/12; Urban Couch, recent paintings, till 4/1/1959; Braque, graphic works, till 4/1; *Swedish Textiles Today, 22/2-15/3

New York

Solomon R. Guggenheim Museum: Selections of works by winners and candidates in the 1959 Guggenheim International Award Competition; Museum of Modern Art: Photographs from the Museum Collection, till 18/1/59; 20th Century Design, till 23/2; The New Architecture, 9/2-19/4; Miró, a major retrospective of paintings, sculpture and ceramics, organized by William S. Lieberman, 9/3-5/5; Riverside Museum: New Sculpture Group, till 24/12; Artists Gallery: Albert Manchak, paintings, till 18/12; Artists Little Gallery: Contemporary paintings; Area: 2nd December Invitational Annual; Art: Ardele, M. Brown, Buonpastore, Espenschied, J. Rubinowitz, Shelton, N. Silver, Szentivanyi; Avant-Garde: Jessie Drew-Bear, paintings, till 23/12; Babcock: Marsden Hartley, till 3/1/59; Barone Gallery: Kaish, Giobbi, Summers, Schwartz, Hayter, Leong, prints, till 24/12; Berryman Gallery: Contemporary masters; Bianchini Gallery: Ottaviano, till 24/12; Bodley Gallery: Noyce Hoyt, till 24/12; Brata: 2nd December Invitational Annual; Burr Galleries: Regine Gutwirth, till 20/12

Camino: 2nd December Invitational Annual
 Comerford Gallery: Hiroshige, till 1/1/59
 Corstairs: Salvador Dali, new paintings
 Coronet Art Gallery: American-European artists
 Crespil Gallery: Group show, till 23/12
 Delacorte: Pre-Inca Peruvian Textiles
 Downtown Gallery: Christmas Exhibition, till 27/12
 André Emmerich: Pre-Columbian sculpture and jewelry;
 Young American artists
 FAR Gallery: Fumiko Matsuda, oils and gouaches, till
 20/12
 Fine Arts Associates: Matisse, sculpture, till 20/12
 Findlay Galleries: Kimura, Claude Marin, through
 December
 Fleischman: 2nd December Invitational Annual
 Rose Fried: Gris, Kupka, Léger, Miró, Picasso, Villon,
 Brancusi, Gilloli, Schnabel, Signori, through December;
 Vasarely, January; Amal, February
 Aaron Furman: Rare pre-Columbian and Spanish Col-
 onial masks
 Galerie Chalette: Paul Kallós
 Graham: Miyashita, collages, Calfee, sculpture, till
 27/12
 Grand Central Art Galleries: Frédéric Taubes, till 20/12
 Grecian Art Gallery: Chiotis, sculptured oil painting,
 till 31/1/59
 Hammer Galleries: Bemelmans, oils
 Hansa: Jan Müller, memorial show, presented by Pro-
 fessor Meyer Schapiro, till 10/1/59
 Hewitt: Nadelman, through December
 Martha Jackson: Sam Francis, December; Domoto, Janu-
 ary; Tapiés, February
 Janis: 8 American Painters (Albers, De Kooning, Gorky,
 Guston, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko), 5—31/1/59;
 Kurt Schwitters, collages of 1918—1948, February
 Juster: Lo Slater, gouaches and watercolours; paint-
 ings, lithographs, sculpture and ceramics by American,
 French and Italian artists
 Kennedy: Thomas Fransliot, paintings, December
 Koolz: 3 American Sculptors (Herbert Ferber, David
 Hare, Ibram Lassaw), till 20/12; Hans Hofmann, 1958
 paintings, till 17/1/59; his work of 1940—1947, 20—31/1
 Lynn Kottler: Frederick Nettel, paintings, till 20/12;
 Olive Bohannon, paintings, till 20/12
 Krausheer: John Laurent, paintings, till 13/12
 Lovisco: De Carlo, watercolours, till 10/1/59
 March: 2nd December Invitational Annual
 Maria: Giuseppe Napoli, oils and art brut sculpture
 Marino Galleries: Alfredus Williams, Eustace S. Hope,
 Alfred P. Williams, paintings, till 9/1/59
 Matisse: Matisse, drawings and sculpture, December
 Meltzer Gallery: Holiday Exhibition, 12th—20th century
 works, till 10/1/59; Kay Christensen, paintings, 12—31/1;
 Rodin, 100 Dance and Creation drawings of ca. 1875,
 February
 Mi Chou Gallery: Works by Chinese artists, paintings,
 pottery and prints
 Midtown: Watercolours by Thon, Etting, Fiene, Palmer,
 Kingman, Vickrey
 Milch Galleries: Di Giola, Europe & North Africa, till
 24/12
 Mond'Art Galleries: Harold Merriam, paintings, till 27/12
 Tibor De Nagy Gallery: Rivers, till 3/1/59
 New Art Center: Christmas prints
 Nonagon: 2nd December Invitational Annual
 Nordness: Christmas show, through December
 Perla: Pascin, The Nude, till 7/2/59
 Parma Gallery: Selections from 5 collections, till 24/12
 Peridot: 19th and early 20th century European masters,
 till 10/1/59
 Petite Galerie: Frédéric Taubes, paintings, till 27/12
 Phoenix: 2nd December Invitational Annual
 Pietrantonio: Henry Newman, collages, till 15/12
 Pulitzer Art Galleries: Christmas exhibition by Inter-
 national group
 Rehn Gallery: Virginia Cuthbert, till 15/12
 Royal-Athens Galleries: Pre-Columbian, Roman, Greek,
 Egyptian Antiquities
 Sagittarius Gallery: Horst, portraits, Sylvia Fein, oils,
 till 3/1/59
 Harry Salpeter Gallery: Gordon Steele, paintings

Bertha Schaefer: A. H. Maurer, retrospective, till 27/12
 Schweitzer Gallery: 19th and 20th century French master
 drawings, December
 Segy: African art
 Charles E. Slatkin: Five centuries of master drawings,
 December
 Galerie St-Etienne: Kokoschka
 Stable: James Brooks, February
 Stein: Contemporary Americans, December
 Stewart-Marean: Nakian, sculpture, December
 Tanager: Jean Cohen, till 18/12; also 2nd December
 Invitational Annual
 Terrain: Contemporary prints
 Viviano: Kay Sage, paintings, drawings and collages,
 till 22/11; Jack Smith, till 13/12
 Ward Eggleston: Leslie Fliegel, till 20/12
 White: Edith Geiger, paintings and collages, 6—24/1/59
 Wildenstein: Fifty Masterworks from the St. Louis City
 Art Museum
 Willard: Feininger, December; Tadashi Sato, paintings,
 6—31/1/59; Dorothy Dehner, sculpture, 3—28/2
 World House: Modern German Art, till 10/12; Bernard
 Reder, recent sculpture, till 21/2/59; 19th and 20th cen-
 tury French Masters, 25/2—26/3
 Wittenborn: Dolly Perutz, till 22/12; Martin Bradley,
 drawings, till 12/1/59; Leonard Kesi, prints and col-
 lages, till 26/1
 Zabriskie: Paul Georges, till 3/1/59

Northfield, Minn.

Carleton College: "German Architecture Today, 15/2—
 15/3/59

Oakland, Cal.

Art Museum: Bay Printmakers' Society 4th National
 Exhibition (Juror, Dr. Ernst Günter Troche, Director of
 the Achenbach Foundation); California Sculptors' Ex-
 hibition (Juror, Dave Slivka); 1959 California Painters'
 Exhibition (Juror, Max W. Sullivan, Director of the
 Portland Art Museum), 10/1—12/59

Oberlin, Ohio

Oberlin College: "Fulbright Painters, till 15/2/59

Philadelphia, Pa.

Museum of Art: Charles Nicolas Cochin the Younger
 (1715—1790), prints and drawings, till 5/1/59; 1959 Phila-
 delphia Arts Festival, 23/1—15/2; Re-opening of the
 John G. Johnson Collection of Italian 13th—16th century
 painting

Pasadena, Cal.

Art Museum: Oriental Coins, till 31/12; Bernard Leach,
 ceramics, till 31/12; André Masson, paintings, till 3/1/59;
 Peter Voulkos, paintings, sculpture and ceramics, till
 23/1

Poughkeepsie, N. Y.

Vassar College: "A Century of New England Architect-
 ure, 9/2—2/3/59

San Francisco, Cal.

M. H. de Young Museum: "Dutch Master Drawings, till
 4/1/59

Seattle, Wash.

Zoe Dusanne: R. L. Eskridge, 7—24/1/59; John Erickson,
 4—21/2; William Hixson, 4—21/3; Sam Francis, 7—25/4

Springfield, Mo.

Art Museum: "Sargent watercolours, till 8/2/59

Tucson, Arizona

Art Center: "German Artists of Today, 22/2—15/3/59

University, Ala.

University of Alabama: "National Ceramic Exhibition
 (the 6th Miami Annual), 22/2—15/3/59

Utica, N. Y.

Munson-Williams-Proctor Institute: Works by Norman Daly, Giuseppe Macri and other award winners and candidates in the «Art for Our Town» mural and sculpture competition, January; Saul Balzerman, sculpture, till 25/1/59

Washington, D. C.

Library of Congress: «Portrait of 19th Century America, 1/2-26/4/59

Smithsonian Institute, National Collection of Fine Arts: «British Artist-Craftsmen, till 1/2/59

West Palm Beach, Fla.

Norton Gallery: «Young British Painters, till 15/2/59

Worcester

Art Museum: Leo Lionni, paintings, prints, designs, till 11/1/59

(Les Texturologies de Jean Dubuffet, suite)

textures, c'est-à-dire des agencements de cellules ou de fibres, ou d'éléments, qui se combinent et se répètent sans limite pour former un tissu ou une matière continue. Mais celle-ci n'est pas définie. Bien mieux: un peintre ne pourrait-il inventer une structure interne de matière, une texture que la nature n'aurait pas encore employée? Ainsi les texturologies de Dubuffet prennent-elles des sens très divers, réalistes ou imaginaires. Nous y trouveront au gré de notre imagination, mais ne faisant que rejoindre le vœu de l'auteur, la texture d'un sol de printemps, celle d'une eau qui coule, ou d'une lumière qui se répand; la structure de vastes rochers, et pourquoi pas aussi, puisque la peinture les matérialise, la texture de nos sentiments?

Les Texturologies, qui auraient pu paraître monotones et difficiles, arides et sèches, ont au contraire enchanté dès l'abord le spectateur par leur multiple sens poétique. Pourtant, même ce titre général de Texturologies ne paraissait-il pas assez rébarbatif, et prétentieusement scientifique? Et sur ce nouveau thème, Dubuffet ne s'ingéniait plus à trouver pour chaque tableau un titre ingénieux, grave ou humoristique comme il en avait jusque là l'habitude et le don; il se contentait de les appeler Texturologie I, Texturologie II et comme cela jusqu'à 10, puis, jusque vers une Texturologie 23. Ce catalogue rappelait le répertoire de l'homme de science, botaniste ou minéralogiste. (Mais on doit commencer à savoir que Dubuffet aime les répertoires, les inventaires et qu'il classe, comme un notaire, ses inventions poétiques.)

Nous sommes forcément amenés à penser qu'au cours de leur développement l'esprit de ces Texturologies a dû singulièrement changer. En effet, si leur origine est bien celle que j'ai dite, (toiles «préalables» que l'auteur a sauvé du sacrifice parce qu'il les trouvait «intéressantes») on pourra dire que

les premières étaient involontaires et comme aveuglement élaborées. Dubuffet ne savait pas qu'il faisait des Texturologies, mais maintenant il le sait. Il doit y avoir entre les premières et celles qui ont suivi un subtil passage, celui de l'inconscience à la conscience. Celui-ci serait intéressant à examiner, puis qu'il est le suprême secret de tout art, aussi bien que des Texturologies. Et que les toiles — on pourrait dire les planches préalables — que préparait Jean Dubuffet afin de les multiplier, fussent déjà, du moins quelques-unes d'entre elles, des tableaux aussi complets que les autres, cela, aujourd'hui que nous sommes un peu initiés aux mystères de la création, n'a plus beaucoup de quoi nous surprendre.

IMPORTANT 1959 EXHIBITIONS

Includa

«Venetian Painting of the 17th Century», in Venice from June till October, one of the series of vast exhibitions of classical art which alternate with the Biennale.

In Paris, at the Musée des Arts Décoratifs, 150 works of Marc Chagall from museums and private collections in a dozen countries, on the artist's 75th anniversary, from June 10. At the same museum, from February 25—May 18, «The Age of Elegance in England: the 18th Century». Around May, a Sonia Delaunay exhibition.

At the Orangerie in April: Masterworks of Art from the Champagne.

At the Musée d'Art Moderne (following the Jackson Pollock and New American Painting exhibitions): Lazar Segall (March); Bissière (April); Lipchitz (20 May till 30 June).

At the Musée Guimet: 200—300 Masks from all countries (from June 1). At the Galerie Charpentier: Utrillo (from January 18), Pre-Columbian Art (ca. 2000 pieces now at the Haus der Kunst, Munich), Boutine, (June), Dürer and His Times (end of the year). Durand-Ruel: Valtat (April), Monet (May). Galerie de France: Afro (March), Singier (April). Denise René: Vasarely (May). Daniel Cordier: Michaux, Dubuffet, Matta (in succession, this winter-spring). Stadler: Tapiès (April), Tashigahara (May), Jenkins (June). Claude Bernard: César (from April 15), International Sculpture (the summer). Galerie du Dragon: Hultberg (April), Povera (May). Louise Leiris: Elie Lascaux and Picasso (early autumn). Berggruen: the Miró-Breton book, «Constellations».

ART INTERNATIONAL appears ten times a year and is owned and edited by James Fitzsimmons, Spiegelgasse 11, Zurich 1, Switzerland, TEL.: 24-14-09. There are no stockholders. Subscription price, \$7.50 a year; \$19.50 for three years; single copies \$1.50. All correspondence should be addressed to the Editor. Return postage should accompany unsolicited manuscripts. Printed in Switzerland by Buchdruckerei Lienberger AG, Zurich.

Vient de paraître aux Editions XX^e Siècle

TIRAGE LIMITÉ A 90
EXEMPLAIRES DONT
15 H. C.
5 EXEMPLAIRES SUR
JAPON NACRE
AU PRIX DE 40.000 FR.
10 EXEMPLAIRES SUR
CHINE CONTRECOTTE
SUR RIVES 25.000 FR.
60 EXEMPLAIRES SUR
GRAND VÉLIN
DE RIVES 18.000 FR.
TOUS LES
EXEMPLAIRES
SONT SIGNÉS
PAR L'ARTISTE

RUE GABRIELLE, I

DOUZE EAUX-FORTES ORIGINALES DE

JEAN ARP

AVEC UN TEXTE DE MICHEL SEUPHOR

GEORGES BRAQUE LE SOLITAIRE

par ANDRÉ VERDET

TIRAGE LIMITÉ A 930
EXEMPLAIRES NUMÉ-
ROTÉS
30 EXEMPLAIRES SUR
ARCHES AVEC UNE
GRAVURE ORIGINALE
DE BRAQUE (souscrits)
900 EXEMPLAIRES SUR
PAPIER D'ARCHES
4.500 FR.

«Braque c'est un silencieux, un solitaire... Quoique nous cherchions tous deux le fait plastique en dehors de toute préoccupation sentimentale ou expressionniste, mes recherches sont à l'opposé des siennes. Il est loin de moi, bien loin, mais quel peintre immense, immense et secret.»

F. LÉGER

8 PLANCHES EN COULEURS PAR LE PROCÉDÉ JACOMET
FORMAT DE L'OUVRAGE A L'ITALIENNE: 19 x 24 CM.
COUVERTURE SUR TOILE DESSINÉE PAR GEORGES BRAQUE

LES ASSEMBLAGES DE JEAN DUBUFFET SIGNES . SOLS . SORTS

par PIERRE VOLBOUDT

TIRAGE LIMITÉ A 750
EXEMPLAIRES NUMÉ-
ROTÉS
50 EXEMPLAIRES SUR
ARCHES AVEC UNE
LITHOGRAPHIE
ORIGINALE DE JEAN
DUBUFFET 34.000 FR.
700 EXEMPLAIRES SUR
GRAND VÉLIN
12.000 FR.

En partant des ailes de papillons, Jean Dubuffet a créé, dans ses Tableaux d'assemblages (huile) et dans ses Assemblages d'empreintes (encre de Chine), une peinture d'une inspiration toute nouvelle, d'une originalité qui est bien dans la ligne du «pétrisseur» de Hautes Pâtes et du prospecteur des Paysages philosophiques.

En marge de cette œuvre, l'essai de Pierre Volboudt condense et développe en variations dont la rigueur s'éclair de poésie quelques thèmes de pensée essentiels à l'art du peintre et à l'Art tout court.

FORMAT DE L'OUVRAGE: 23 x 32,5 CM. PAGES: 140
17 PLANCHES EN NOIR ET EN COULEURS PAR LE PROCÉDÉ JACOMET

Exclusivité F. HAZAN, ÉDITEUR
35, RUE DE SEINE, PARIS - VI - TÉLÉPHONE ODÉON 68-72

*Life-size portrait head
Classic period, Veracruz, Mexico: 5th-8th century
Terra cotta: 11" (28 cm.) high
Photograph by Lee Boltin*



Pre-Columbian sculpture in stone, clay, jade and gold
(1500 B.C. to 1500 A.D.) for museums and collectors.
Andre Emmerich Gallery • 17 East 64th Street, New York

1871-1872. The first year of the new century.

1873-1874. The second year of the new century.

1875-1876. The third year of the new century.

1877-1878. The fourth year of the new century.